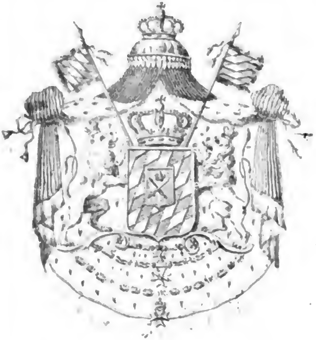
4° Per. 15 c (11



BIBLIOTHECA
REGIA
MONACENSIS

Digitized by Google

<36604458500010 S 1
<36604458500010
Bayer. Staatsbibliothek
TK
Digitized by Google

Digitized by Google

4° Per. 15 c

N°. 1.

Kunſt-Blatt.

Dienſtag, 5. Januar 183

BIBLIOTHECA REGIA MONACENSIS

Neue Säle der Glyptothek in München.

Die gleichzeitige Vollendung von vier neuen Sälen in der Glyptothek gibt uns die erfreuliche Hoffnung, in dieſem Jahr das ganze Gebäude beendigt und die Sammlung von Bildwerken, welche daſſelbe aufnehmen ſoll, vollſtändig aufgeſtellt zu ſehen. Je mehr ſich die Zahl der antiken Denkmäler in Reihen und auf beſtimmten Plätzen ordnet, deſto überraſchender zeigt ſich der Reichthum der ſo ganz neu gebildeten Sammlung; eigenthümliche Anordnung und Schmuck jedes Saals aber laſſen immer mehr und mehr die Idee, nach welcher das Innere des Gebäudes ausgeführt iſt, überſchauen, und man muß anerkennen, daß die Architektur hier ſowohl in Hinſicht auf Pracht, als auf Schönheit und Bedeutſamkeit etwas Ausgezeichnetes geleiſtet habe.

Der auf dem linken Flügel vollendete Saal iſt eine von oben beleuchtete Rotunde, vor dem Aeginetenſaal gelegen, und wegen ſeiner Beſtimmung, die Werke des älteſte griechiſchen Styls aufzunehmen, der Incunabelnſaal genannt. Zur Auszierung deſſelben hat der Architekt einen bis jezt ganz ungewöhnlichen Farbenſchmuck gewählt. Die untere Wand beſteht aus dunkelrothem Stucco luſtro, der einen ſchönen Grund für die in Niſchen und auf Säulen aufgeſtellten Marmorwerke bildet; die Caſſaturen der Kuppel dagegen ſind mit ſternartigen Verzierungen in Weiß und Gold auf azurblauem und hochgrünem Grunde ausgefüllt, und ſtehen in heiterem Contraſt mit dem Ernſt des untern Theils. Der Fußboden iſt mit ſchwarzem und weißem, rothem und braunem Marmor eingelegt. Dieſe Zuſammenſtellung bunter Farben, ſo wie die Form der Verzierungen ſelbſt, erinnert augenblicklich an die alterthümliche Bemalung, die wir an den Fragmenten des äginetiſchen Tempels und mehrerer ſiciliſchen, und aus Stackelbergs Zeichnungen eines griechiſch-etruriſchen Grabes kennen gelernt haben. Der Architekt, der in der Verzierung jedes Saals den Charakter der darin enthaltenen Bildwerke anzudeuten ſucht, hat durch dieſen Farbenſchmuck auf die Eigenheit der altgriechiſchen Architektur und Bildnerei hingewieſen, welche ſich nicht an der bloßen Form begnügte, ſondern zur Verſtärkung ihrer ſinnlichen Wirkung auch die bunteſte Bemalung anzuwenden pflegte. Ernſt und Pracht vereinigen ſich in der Wirkung, den dieſer Saal auf das Auge macht, auf überraſchende Weiſe, und der Anblick iſt um ſo eigenthümlicher, da man aus demſelben den Aeginetenſaal und die drey ihm zunächſt liegenden, einfacher ausgezierten in perſpektiviſcher Folge ſieht. Der hier aufgeſtellten antiken Werke ſind verhältnißmäßig wenige, weil Denkmäler des älteſten griechiſchen Styls durchgängig ſelten ſind, auch die mit hieher zu rechnenden Nachahmungen des altgriechiſchen Styls aus römiſcher Zeit ſich nicht eben häufig finden; es ſind daher noch einige Stellen für künftige Erwerbungen leer geblieben.

1) Dem Eingange gegenüber ſteht eine Spes von ächt-altgriechiſcher Arbeit. Figur in faſt Lebensgröße, aus weißem Marmor. Sie iſt mit dem enggefalteten Untergewand und dem geraden ſteiflinigen Obergewand bekleidet, das ſie mit der linken Hand an der Hüfte hinaufhält. In der Rechten hält ſie die Granatblüthe. Die Haare ſind in altgriechiſcher Weiſe gelockt und fallen hinten breit über den Rücken herab. Der Kopf war abgebrochen und läßt deshalb zweifelhaft, ob er urſprünglich zur Statue gehört, der Tronk aber verräth ſeine altgriechiſche Herkunft ſowohl durch die Art der Ausarbeitung, als hauptſächlich durch den Mangel der Hüften, der allen weiblichen Statuen der altgriechiſchen Zeit eigen iſt und noch an das Aegyptiſche erinnert. Unter dem Knie war die Figur abgebrochen und die Beine ſind von da an reſtaurirt.

2) Spes, Felicitas oder Abundantia, Figur aus weißem Marmor, in halber Lebensgröße, römiſche Nachahmung des griechiſchen Styls. Sie iſt ähnlich der vorigen drapirt und hält das Gewand an der rechten Hüfte empor; im linken Arm trägt ſie ein Füllhorn, das an den äußeren Theilen zwar reſtaurirt, in der Mitte aber antik iſt. Ihr Haarputz iſt ungefähr ſo, wie der an der äginetiſchen Minerva geordnet, doch trägt ſie ein ſchmales Diadem über den Stirnlocken und in den Ohren

Digitized by Google

runde Plättchen als Ohrgehänge *). Obgleich Geſichtsform, Coſtüm und Haltung völlig dem altgriechiſchen Styl gemäß ſind, verräth doch die anatomiſche Richtigkeit der Formen, die Fülle aller Theile, beſonders das richtige Hervortreten der Hüfte und die zierliche, fließende Behandlung des Marmors das Zeitalter der nachahmenden, römiſchen Kunſt.

3) Daſſelbe findet ſtatt bei der koloſſalen Figur eines Bacchusprieſters aus weißem Marmor, die von vorzüglicher Arbeit iſt. Haar und Bart ſind zierlich gelockt, das Haar mit einer Binde umgeben und mit Epheublättern und Korymben geſchmückt; in der rechten ausgeſtreckten Hand hält er eine Schaale, in der linken, an dem Schenkel anliegenden eine Kanne; beide Hände und Vorderarme ſind reſtaurirt. Seine Bekleidung beſteht in einem feingefalteten Gewand, das bis auf die Füße geht. Darüber liegt ein dickeres Obergewand, welches jedoch nur um die Lenden geſchlagen iſt, und über die Bruſt auf die Mitte des Körpers herab ein Pantherfell. Ueber die Arme ſchlingt ſich ein leichtes Gewand und die Füße ſind mit Sandalen bekleidet. In dieſer merkwürdigen Figur iſt zugleich prieſterlicher Ernſt und bacchiſche Heiterkeit ausgedrückt, und die kräftigen, gewaltigen Formen bilden einen eigenen Contraſt mit der Sorgfalt und Zierlichkeit der eng anliegenden Bekleidung.

4) Kleine Säule aus weißem Marmor, um welche ſechs weibliche Figuren in Hochrelief gearbeitet ſind. Die drei größeren ganz gleich, mit einem der Thurmkrone ähnlichen Schmuck auf dem Haupte, geſcheitelten Haaren, über die Schulter herabfallenden Flechten und gegürtetem Gewand. Die eine läßt die Arme ausgeſtreckt an den Seiten herabfallen, die zwei andern legen die Rechte vor die Bruſt, ſo daß man kaum zweifeln kann, hier eine Vorſtellung der dreigeſtaltigen Hekate, mit Andeutung des verwandten Begriffs der Nemeſis zu ſehen. Vor dieſen befinden ſich drei kleinere weibliche Figuren, ebenfalls ganz gleich, mit langem Untergewand und Mantel und kurzen, hinten aufgeknüpften Haaren. Sie geben ſich die Hände und tanzen einen Reigen um die größeren. Wir möchten ſie als Horen erklären, und demnach in dem ganzen Monument eine Andeutung des waltenden und rächenden Schickſals ſehen, um welches ſich die Zeit in ſchnellem Kreislauf bewegt. Wer den Hauptſchmuck der drei größeren Figuren für Thurmkronen anſieht, hält das Ganze vielleicht für drei Städte oder Provinzen, von drei Fluß- oder Quellnymphen umgeben. Dieſe Bedeutung würde jedoch ausſchließlich der römiſchen Zeit angehören. In den drei größeren Figuren kündigt ſich aber unläugbar ein ſehr alterthümliches Motiv an. Dagegen ſcheint die flüchtige Ausführung des Werks allerdings auf ſpätrömiſche Zeit hinzuweiſen; auch hat die Bewegung der tanzenden Figuren nicht jene ſteife und gemeſſene Zierlichkeit, die man in Werken des altgriechiſchen Styles findet.

Nächſt dieſen Rundwerken ſind bis jezt vier Büſten aufgeſtellt, drei andere Poſtamente erwarten noch die ihnen gehörigen Werke. Die eine, ein jugendlicher Kopf, mit einer Binde um die gelockten, oben ſorgfältig gelegten Haare, hat einige Aehnlichkeit mit dem jugendlichen Athleten im capitoliniſchen Muſeum, welcher für ein Werk aus dem Anfang der zweiten oder Entwicklungsepoche griechiſcher Kunſt gehalten wird *). Eine zweite, unter Lebensgröße, ſtellt einen bärtigen Bacchus oder Bacchusprieſter im älteſten Coſtüme dar, mit ſpitzem Bart, zierlich geflochtenen Haaren und hinten herabhängendem, umgeſchlagenem Zopf. Die ſcharfe Arbeit, das Hinaufgezogene der Augen- und Mundwinkel laſſen, wie der ganze Habitus, ein ächtes altgriechiſches Werk nicht verkennen. Römiſche Nachahmung dagegen ſcheint ein dritter, noch etwas kleinerer Prieſterkopf aus ſehr weißem Marmor, der einen dicken Lorbeerkranz über dem Haar und das Hinterhaupt mit einem Tuch verhüllt hat. Er iſt lachend mit offenem Munde vorgeſtellt und das Geſicht hat etwas Maskenhaftes. Endlich ein Vulkan oder Kabire mit ſpitzem Bart und eiförmiger Mütze von alterthümlicher, aber wenig ſorgfältiger Ausführung.

An den Wänden ſind fünf Reliefs aus gebrannter Erde eingelaſſen, ſämmtlich von Einer Größe, in viereckiger Einfaſſung die Profile des Neptun, Herkules und Apollo, der Juno und Minerva in altgriechiſchem Styl enthaltend. Sie kommen aus der Sammlung des Fürſten Poniatowſky.

Wenn man von dieſem Incunabelnſaal durch den der Aegineten, des Apollo, des Bacchus und der Niobiden hindurchgeht, ſo gelangt man auf der Rückſeite des Gebäudes in die beiden Freskoſäle, den Götter- und den trojaniſchen Saal. Dieſem leztern ſchließen ſich auf dem rechten Flügel die drei untern neuen Säle an. Zunächſt dem trojaniſchen Saal bildet der Heroenſaal die Ecke des Gebäudes. Er iſt von einem dreifachen Seitenfenſter erhellt, die Wände mit violettgrauem Stucco luſtro bekleidet, das Gewölbe in mildem, graulichem Tone gehalten und die Caſſetten, die daſſelbe verzieren, auf weiß und himmelblauem Grunde vergoldet. Der Fußboden iſt mit farbigen Marmorn eingelegt.

1) In der Mitte ſieht man den Jaſon, welcher den Schuh anzieht, eine ſchöne Wiederholung der im franzöſiſchen Muſeum befindlichen, ehemals Cincinnatus ge-

*) Ganz ähnlich, nur daß ihr das Diadem fehlt, iſt eine Figur bey Montfaucon T. III pl. 23.

*) S. die Herausgeber von Winckelmanns Werken Th. 5. S. 550 und die Abbildung daſelbſt Taf. 6.

Digitized by Google

nannten Statue. Der aufgeſezte und an mehreren Theilen reſtaurirte Kopf iſt ſchöner als an der Pariſer Figur, während der Leib etwas mehr gelitten hat; ſämmtliche Reſtaurationen des Körpers jedoch ſind mit weit mehr Einſicht und Schönheit ausgeführt, als an jener. Die beiden Arme, das rechte Bein bis unter die Wade und der linke Schenkel ſind ergänzt, dagegen die rechte Hand, die Füße und die beiden Schuhe ſind antik, und es iſt merkwürdig, daß der am Boden liegende, eben ſo wie der am Fuße befindliche, ein rechter iſt, ſtatt daß er ein linker ſeyn ſollte. Auch bei dem antiken Theile deſſelben an der Pariſer Statue iſt eine ſolche Nachläſſigkeit bemerkbar. Die Pflugſchaar, die an jener ein moderner Zuſatz iſt, findet ſich an der unſrigen nicht. In dem ſchönen, jugendlich-heroiſchen Geſicht drückt ſich die Aufmerkſamkeit aus, womit Jaſon die Botſchaft des Pelias vernimmt, und die ganze Figur iſt das ſchönſte Bild heroiſcher Körperkraft und Behendigkeit.

An den Wänden ſtehen theils auf Fußgeſtellen, theils in hohen gewölbten Niſchen folgende Statuen:

2) Zeno der Stoiker, ſtehende Figur, etwas unter Lebensgröße, in einen Mantel drapirt, der die linke Schulter und den Arm bis auf das Handgelenke bedeckt und unter dem rechten Arm herübergenommen iſt, ſo daß er nur die Bruſt frei läßt. Er hält in der Rechten eine Rolle, und zu ſeinen Füßen ſteht das gewöhnliche Käſtchen zur Aufbewahrung von Schriften. Beides iſt reſtaurirt, auch der Kopf der Statue iſt neu, ſtellt aber dieſelben Züge dar, welche die von Visconti edirte Büſte des Vatikans trägt (Iconogr. gr. I. tav. 13); nur iſt die Beugung des Halſes nicht beobachtet, die von Diogenes Laërtius als eine charakteriſtiſche Eigenheit unſres Philoſophen angeführt wird und Visconti zur Benennung jener Büſte Anlaß gab. Das Haupt iſt eher etwas vorwärts gebeugt, und gibt, in Verein mit der übrigen Haltung des Körpers und der Hände, unſrer Figur einen Ausdruck ſinnender Ruhe, welche dem Stifter der ſtoiſchen Schule wohl ziemt.

3) Athlet, der ſich das Salböl in die Hand gießt; ſchlanke, jugendliche Figur über Lebensgröße. Der rechte, erhobene Arm und die linke Hand ſind neu.

4) Alexander, über Lebensgröße, auf dem Palaſt Randanini. Dieſe vortreffliche Statue iſt ein unzweifelhaftes Bildniß Alexanders, da der Kopf niemals abgebrochen war. Der Held iſt ganz nackt dargeſtellt, wie er das rechte Bein auf eine Erhöhung ſezt, die rechte Hand um das Knie legt, während er in der linken darüber ein Salbfläſchchen hält. Sein Blick iſt aufwärts gerichtet, und es läßt ſich weder die dem macedoniſchen Eroberer eigene, etwas ſchiefe Haltung des jugendlichen Kopfs, noch der eigenthümliche Wurf der über der Stirn emporſteigenden, in Locken herabfallenden Haare verkennen. Das rechte Bein, die beiden Arme und der linke Fuß ſind von Thorwaldſen reſtaurirt; troz dieſer Autorität aber möchten wir doch bezweifeln, daß der Held urſprünglich in der unbedeutenden Beſchäftigung eines Athleten dargeſtellt geweſen ſey. Auf Bewaffnung deutet der antike, zu der Statue gehörige Panzer, an welchen das linke Bein ſich anlehnt. Daher dürfte es nicht unwahrſcheinlich ſeyn, daß er im Begriff geweſen, ſich die Beinſchienen anzulegen. Hiebei mußte eine etwas tiefere Senkung des rechten Armes ſtattfinden, wodurch die Figur ohne Zweifel auch edlere Verhältniſſe gewann, ſtatt daß gegenwärtig der ganze untere Theil etwas Kurzes und Gedrungenes hat, womit das edle Haupt und die breite, heldenmäßige Bruſt nicht ganz im Einklang ſtehen. Die Arbeit an dieſer Statue iſt vom reinſten, griechiſchen Styl, voll Wahrheit und Natur und von überaus großer Zartheit im Einzelnen, bei ſehr kräftiger Haltung im Ganzen. Der Kopf iſt in Zügen und Ausdruck der anmuthigſte, den wir in Marmor- und Bronzebildniſſen Alexanders kennen; jener melancholiſche Zug über den Augenbraunen, der den macedoniſchen Helden charakteriſirt, iſt hier nur leicht angedeutet und thut der jugendlichen Heiterkeit keinen Eintrag, womit er ſich zu ſeinen großen Unternehmungen anzuſchicken und zu wappnen ſcheint.

5) Adonis, als Commodus reſtaurirt. Kopf und Arme an dieſer ſchönen, etwas über lebensgroßen, aus dem weißeſten Marmor gearbeiteten Figur ſind neu, ſo wie einige Theile des rechten Beins. Der Mantel über der linken Schulter und der Baumſtamm, an welchem ein Haſe hängt, ſind alt. Durch dies Attribut iſt die Figur hinlänglich bezeichnet, deren ſchlanke, jugendliche Formen von ausgewählter Schönheit vollkommen für einen Adonis paſſen. Beide Arme ſind reſtaurirt und die Hände ohne Attribut. Dieſe Statue iſt von vorzüglicher römiſcher Arbeit.

6) Nero, koloſſal. Der Kopf, welcher niemals von der Statue getrennt war, läßt in den Zügen des breiten, tückiſchen Geſichts die Aehnlichkeit auf den erſten Blick erkennen. Das Haar iſt im Charakter des Herkules behandelt, womit jedoch eine Chlamys, die von der linken Schulter über den Arm herabfällt, nicht ganz übereinſtimmt. Auch der übrigens ganz nackte Körper könnte eher einen Meleager, als einen Herkules bedeuten. Die Linke, von der nur einige Finger neu ſind, hielt wahrſcheinlich einen Speer. Ein urſprünglich zur Figur gehöriger Palmſtamm aber, an welchem Früchte hängen, hat vielleicht zur Reſtauration als Herkules, der den Apfel der Hesperiden in der Rechten trägt, Anlaß gegeben; die Figur iſt kräftig und gut ausgeführt.

7) Sogenannter Antigonus Gonatas, ebenfalls koloſſal, heroiſche, ganz nackte Statue mit bärtigem Kopfe, deſſen kurzgelocktes Haar von einer Binde umſchlungen iſt.

Digitized by Google

Die Züge haben Aehnlichkeit mit denen des Commodus. Beide Vorderarme, die linke Hand ausgenommen, ſind neu. In der Rechten hält er das Schwerdt, in der Linken die Scheide. Die Arbeit iſt von demſelben Verdienſt, wie an der vorigen.

8) Mars Viktor, Figur über Lebensgröße, ganz nackt, die Chlamys über der linken Schulter, und quer über die Bruſt das Parazonium. Auf der linken Hand trägt er eine Viktoria von moderner Arbeit; die Rechte hält das Schwerdt. Dieſe ſehr vorzüglich gearbeitete Statue ſtammt aus der Villa Albani und befand ſich im franzöſiſchen Muſeum. Die Herausgeber des Musée Napoleon *), worin ſie abgebildet iſt, haben jedoch nicht bemerkt, daß der aufgeſezte Kopf urſprünglich einem Pankratiaſten angehörte. Er iſt von ſchöner, jugendlicher Bildung, das Haupthaar kurz gelockt, die Wangen mit einem leichten Anflug von Bart umgeben. Die Ohren ſind von der gewöhnlichen, die Pankratiaſten bezeichnenden Form. Daher paßt der Kopf nicht vollkommen zu der Figur, die ihrem Charakter und ihren Attributen nach wohl nur einen Mars Nikephoros dargeſtellt haben kann und in einem ſehr edlen Styl gedacht und ausgeführt iſt.

An Büſten auf Säulen und Hermen enthält dieſer Saal folgende:

1) Meleager, ſchöner, jugendlicher Heroenkopf mit kurzgelocktem Haar. Gute, doch nicht ſehr ausgeführte, griechiſche Arbeit.

2) Sokrates, gut erhaltene Büſte vom gewöhnlichen Charakter.

3) Demoſthenes, Herme, der Kopf von höchſt charaktervollem Ausdruck, übereinſtimmend mit Visconti Jconogr. gr. 1, 29.

4) Hermenkopf eines Alten, mit lang herabhängendem Haupthaar und Bart, genannt Apollonius von Tyana.

5) Unbekannte Büſte eines bärtigen Mannes.

6) Unbekannter alter, bärtiger Kopf mit aufgeſträubtem Haar. Römiſche Arbeit.

7) Männliche Büſte mit kahlem Haupt und der Inſchrift: ΞΕΝΟΚΡΑΤΗΣ ΧΑΛΚΗΔΟΝΙΟΣ, Xenokrates aus Chalcedon, welche jedoch ein moderner Zuſaz ſcheint.

8) Perikles, ähnlich den bekannten, mit dem Namen bezeichneten Büſten im Vatikan **) und im brittiſchen Muſeum ***), mit dem hohen Helm und gelockten Bart, das Haupthaar jedoch iſt hier abweichend von den erwähnten Büſten, nach alterthümlicher Art zierlich über die Schläfe zurückgeſchlagen. Nur die Naſe bedurfte an dieſem Werke von guter, doch nicht ſehr ausgeführter griechiſcher Arbeit einiger Ergänzung.

*) Piraneſi und Schweighäuſer T. 1. pl. 71.
**) Mus. Pio. Clem. VI. 29.
***) Marbles 33.

9) Themiſtokles, gleichfalls mit ſchön gelocktem Bart, das Haupt von einem Helm bedeckt. Dieſe Büſte fand ſich im franzöſiſchen Muſeum *) ſchon auf dieſelbe Weiſe reſtaurirt; faſt die ganze Hälfte des Kopfes, nämlich von der Naſe aufwärts gerechnet, iſt neu, denn Visconti hatte aus der Form der Wangen, des Kinns und Bartes und deſſen, was vom Helm übrig geblieben war, die Aehnlichkeit mit der vatikaniſchen Büſte erkannt, die er aus Vergleichung der Münzen für ein Bildniß des Siegers von Salamis erklärt hatte **).

10) Sogenannter Xenophon, ein ſchön gearbeiteter, bärtiger Kopf, der mit großer Lebendigkeit ausgeführt, eine mehr weichliche und behagliche Individualität anzuzeigen ſcheint, als dem Xenophon zukommt; doch mag die Reſtauration der Naſe ſein urſprüngliches Ausſehen etwas verändert haben.

(Der Beſchluß folgt.)

*) Geſtochen im Mus. Nap. par Piranesi IV. pl. 72.
**) Iconogr. gr. I. Feb. 14.

Aus Schweden.

Von Stockholm.

(Auszug aus dem Magazin für Kunſt. Neuigkeiten und Moden.)

Bei der für Schweden höchſt erfreulichen Veranlaſſung der Geburt des Herzogs von Schonen hat man in dem königlichen Garde Meuble die Wiege Karl des Zwölften aufgefunden, deren alterthümlich maleriſche Form im Geſchmack des ſiebenzehnten Jahrhunderts ſchon einen künſtleriſchen Werth bewahrt, der jedoch unendlich dadurch erhöhet wird, daß man dieſe Wiege ſo unverändert und von äußerer Erneuerung unberührt gelaſſen, wie ſie damals war, als jenes Heldenkind darin geſchaukelt wurde.

An der reichen Bildhauerei iſt der Styl erkennbar, welcher ſeit Guſtavs I. Zeit von Deutſchland eingeführt, ſich in ſeinen Modifikationen bei deſſen Nachfolgern in gleicher Richtung erhielt, bis der Graf Nikodemus Teſſin, von ſeinen Reiſen im Süden zurückkehrend, einen gereinigten Geſchmack aus dem klaſſiſchen Italien einführte.

Beſagte Wiege iſt durchaus vergoldet, die daran befindlichen Kindergeſtalten und Cherubsköpfe ausgenommen, welche fleiſchfarb gemalt, mit ſchwarzen Augen und Augbraunen und rothen Wangen, daran zu ſehen ſind. Im Innern iſt die Wiege roth angeſtrichen. Der Fuß beſteht aus einer einfachen Eichenplatte. Sie hängt an zwei Haken, kann aber herausgehoben und vermittelſt der unten angebrachten Vorrichtung am Boden ſtehend, als Wiege gebraucht werden. Die Schweden, ſo gern jener Zeit des Ruhmes gedenkend, ſehen in dem Erſcheinen dieſer Wiege ein glückliches Omen für die Zukunft, indem ſie die kühnen Entwürfe jenes Heldenkönigs mit der Beſtimmung des fürſtlichen Kindes in Verbindung bringen, welches jezt darin ſchlummert.

Digitized by Google

N°. 2.

Kunſt-Blatt.

Donnerſtag, 7. Januar 1830.

Der Kampf bei den Schiffen.

Relief von Ludwig Schwanthaler.

(Zur Erklärung des beiliegenden Umriſſes.)

Wir liefern hier unſern Leſern den Umriß des Reliefs für den Heldenſaal der Glyptothek, von welchem bei Gelegenheit der Münchner Kunſtausſtellung geſprochen worden iſt. Des Raumes wegen hat der Umriß getheilt werden müſſen, ſo daß der obere Streif die linke, der untere die rechte Abtheilung des Ganzen bildet. Auf dem Schiffe des Proteſilaos ſieht man den Ajax, mit einem langen Schiffſpeere bewaffnet einen Troer niederſtoßen, welcher ſich an das Schiff angehängt hat und es mit der Fackel anzünden will. Hinter dieſem ſtürmt Hektor in voller Rüſtung heran, mit Schild und Fackel bewaffnet und von Apollo geſchützt, welcher als ſchirmende Gottheit neben ihm ſchwebend dargeſtellt iſt, in der einen Hand den Bogen, in der andern die Aegis des Zeus haltend, die alles Ungemach vom Hektor abwendet. Ueber die am Boden liegenden Verwundete und Getödtete eilen andre Troer mit Fackeln herbei und hinter der Mauer, welche Apollo in den Graben niedergeworfen hat, laſſen einige die Kriegshörner ertönen, während die muthigen Roſſe an Hektors Wagen kaum von ihrem Führer zurückgehalten werden können, über die Mauer hereinzuſpringen. An dem Schiffe des Proteſilaos hat der Künſtler noch mehrere getödtete Griechen und Trojaner angebracht, um die Hartnäckigkeit des andauernden Kampfs zu bezeichnen. Hinter Ajax ſteht Teukros wie erſchrocken über den Anblick des Hektor, und im Begriff, einen Pfeil aus ſeinem Köcher zu ziehen, um den furchtbaren Feind ſchon aus der Ferne zu bekämpfen. Ein anderer Grieche, der mit herabgelaſſenem Helm rufend hinter Teukros erſcheint, deutet vielleicht auf den Patrokles, dem Achilleus erlaubt hat, mit ſeinen Myrmidonen den Bedrängten zu Hülfe zu eilen. Mehrere Griechen beſtreben ſich eifrig, die von den Feinden noch unberührten Schiffe vom Lande zurückzuziehen und ſchließen auf dieſer Seite die eben ſo bewegten, als ſchöngeordneten Gruppen. Wir haben nicht nöthig, über die Ausführung des Einzelnen etwas Weiteres hinzuzufügen, da unſer getreuer Umriß hinreichend darüber Auskunft gibt, und dürfen es daher auch ganz dem Leſer überlaſſen, den Werth dieſes ausgezeichneten Werks aus dieſer Abbildung zu beurtheilen.

Kunſttheorie.

Kunſtandeutungen aus äſthetiſchem Standpunkte, zunächſt für angehende Künſtler und Kunſtfreunde, von C. Ph. Bonafont. Berlin, bei W. Natorff und Comp. 1829.

So viele und ſchätzbare Werke über die Aeſthetik im Allgemeinen und die Theorie der verſchiedenen Künſte im Beſonderen vorhanden ſind, ſo können doch die meiſten nur von dem philoſophiſch-gebildeten Manne verſtanden werden. Allgemeinfaßliche Schriften, beſonders zur Orientirung der Künſtler und Kunſtfreunde unter dem größeren Publikum über die Prinzipien und höchſten Beziehungen der Kunſt, ſind eben ſo ſelten, als ſie Bedürfniß ſind. Freilich gehört es zu den ſchwierigſten Aufgaben, ein Gebiet unſeres geiſtigen Lebens, welches über alles Maaß der Gedanken hinausgeht und der warmen, unergründlichen Region des Gefühles und der Phantaſie angehört, in Worte und Theorien einer Wiſſenſchaft zu bannen oder doch die Grundwahrheiten und die weſentlichſten inneren Beziehungen der Kunſt, ſo wie die Anwendung ihrer oberſten Regeln auf Anſchauung und Erfahrung, im klaren Gedanken aufzufaſſen und in unzweideutigen Ausdrücken und nothwendiger Ideenfolge darzuſtellen. Welches immer die Anſichten eines äſthetiſchen Schriftſtellers ſeyn mögen, dem Einen Haupterforderniſſe der Form muß er in ſeinen Erörterungen und Mittheilungen zu entſprechen ſuchen, daß er logiſch klar und ſtreng alles ausſpreche, entwickle und aneinanderreihe. Sonſt verfehlt er den Zweck der Verſtändigung.

Herr Legationsrath Bonafont in Halle wünſcht „durch die vorliegenden Kunſtandeutungen die Gemüther kunſtſinniger Menſchen für äſthetiſche Schönheit empfäng-

Digitized by Google

lich zu machen,“ und ſucht dies „mehr auf unterhaltendem, als belehrendem Wege“ zu thun. Er will kein Syſtem der Aeſthetik, nur Andeutungen über daſſelbe oder zu demſelben geben. Davon überzeugt theils der Inhalt, theils die aphoriſtiſche Form ſeines Buches. Lezteres erſtreckt ſich zwar auf die verſchiedenſten Gebiete der ſchönen Kunſt und entwickelt namentlich über die ſpeziellen Künſte treffende Anſichten und Urtheile. Ob aber bei dem wenig geordneten, oft abgeriſſenen Gange der erſten das Allgemeinere der Kunſt umfaſſenden Abſchnitte und bei der unbeſtimmten Kürze ſeiner Definitionen und Erörterungen eine lebendige, klare und wohlumgrenzte Kunſtanſicht in Künſtlern und Kunſtfreunden geweckt werden könne, daran zweifeln wir billig. Uebrigens ſind die ſechs Abſchnitte, die von der *Aeſthetik im Allgemeinen*, von der *Wahrheit im Kunſtſinn*, von dem *Schönen in äſthetiſcher Hinſicht*, von der *Grazie in den Künſten*, vom *Kunſtgeſchmack überhaupt* und von den *Geſchmacksbizarrerien* handeln, die Sprache eines durch ernſtliches Nachdenken und ſinniges Gefühl mit der Kunſt in ihrer Quelle und in ihren vielfachen Verzweigungen vertrauten Geiſtes. Allein wohl nur der bereits äſthetiſch Gebildete mag in ſeine Ausſprüche klar und genügend eindringen, da an manchen Stellen zu ſehr bloß Andeutungen und Winke gegeben ſind.

Unter den die beſonderen Kunſtzweige betreffenden Abſchnitten heben wir die über die bildende Kunſt hier aus. Der ſiebente handelt von Malerei und Farbeneffekt, der neunte von der Plaſtik, der dreizehnte über Bau- und Verzierungskunſt. Das Genügendſte iſt im ſiebenten Abſchnitte geſagt. Vorzüglich ſucht der Verfaſſer hier das Verhältniß der Malerei zur Dichtkunſt, zur Zeichnung, zur Baukunſt und zur Bildhauerei darzuſtellen, gibt darauf Hinweiſungen auf die geſchichtliche Entwickelung der Malerkunſt und hängt Regeln über die Bedeutung und Behandlung des Colorits an. „Jeder Maler muß in gewiſſem Sinne Dichter ſeyn, denn ſeine Kunſt ſezt Genie voraus, welches durch entſprechende Verſinnlichung der Ideen das Vollendete hervorbringt. Er muß eben dieſes Vollendete in ſeiner Einbildungskraft vorher erſchaffen haben, und das Dargeſtellte muß das innere Weſen, den lebendigen Charakter der Dinge ernſt oder ſcherzend ausdrücken wiſſen.“ — „Unmerkliche Züge, die das gewöhnliche, ungeübte Auge überſieht, können dem genialen Künſtler, dem *Seelenmaler*, von Bedeutung werden, und durch eine glückliche Uebertragung auf die Leinwand dem Gemälde einen Ausdruck geben, nach dem gemeine Maler vergebens ſtreben.“ — „Zeichnung und Colorit müſſen in jedem guten Gemälde Eins und harmoniſch ſeyn. Denn wo die Zeichnung vorherrſcht, da iſt der Styl hart und ſtrenge; wo das Colorit zu ſtark hervortritt, da wird der Styl weich und unbeſtimmt.“ — „Was nicht durch Farbe gefällt, oder durch dieſelbe ſogar *mißfällt*, ſollte auch nicht dargeſtellt werden.“ An dieſe und ähnliche auf wahrem Kunſtgefühl und geübter Reflexion ruhenden Urtheile ſchließen ſich andere über die Geſchichte der Malerei an, welche kurz und unvollſtändig ſind, da ſie unter anderem eine der wichtigſten Kunſtperioden, die vorraphaeliſche Zeit der Fieſole, Perugino u. a. ganz überſehen. Anſprechender iſt das zulezt über Bedeutung und Behandlung der Farbe und des Colorits Geſagte.

Die Plaſtik iſt von dem Verfaſſer nur kurz behandelt. Mehr ſpielend, als ergründend iſt die Vergleichung derſelben mit der Malerei: „die Malerei ſchildert mit ihrem Zauber die große Tafel der Natur mit allen ihren Schönheiten. Bei der Bildnerei iſt Eins Alles, und Alles nur Eins. Wo Seele einen edeln Körper durchſchaut und die Kunſt wetteifern kann, Seele im Körper darzuſtellen, da bilde ſie, hier iſt das Gebiet der Plaſtik. Bildnerei iſt Wahrheit, Malerei Traum. Bildnerei iſt ganz Darſtellung, Malerei iſt gleichſam erzählender Zauber.“ Auch die Malerei hat äſthetiſche Wahrheit, auch ſie ſtellt den edeln Körper — nur nicht in runder Form, ſondern auf glattem Holz oder Leinwand durch Farbe, Licht und Schatten dar. Auch die Bildhauerei hat Illuſion, wenn ſie den materiellen Stoff mit Seele durchhaucht und Kraft und Leben aus den todten Gliedern und Zügen zu ſprechen ſcheint. Auch die Plaſtik vermag in einer Reihe oder Gruppe von Figuren oder auf einem Basrelief mit landſchaftlichen oder architektoniſchen Umriſſen die Mannigfaltigkeit des Lebens und der Natur gewiſſermaßen zu ſchildern. Auch in der Plaſtik iſt die Darſtellung ſeelenloſer Gegenſtände zuläſſig: denn wie reich iſt das Gebiet der Ornamentik.

Der Baukunſt wird die Ehre einer ſchönen Kunſt geſichert und die Regel, wornach bei ihr das Schöne mit dem Nützlichen und Zweckmäßigen zuſammentreffen müſſe, genügend angegeben. Der Verfaſſer ſagt ferner: Wenn man ſich davon überzeugt habe, daß keine Nation die Kunſt allein und ganz beſeſſen habe, daß z. B. die Bauart der Griechen als ſchön im engeren Sinne, die der Aegyptier in ihrer Düſterheit und Größe; die gothiſche in ihrer Erhabenheit, die mauriſche in ihrer phantaſtiſchen Leichtigkeit, endlich die franzöſiſche in ihrer Zierlichkeit zu ſchätzen ſeyn; ſo dürfte man bei einer unbefangenen Vergleichung aller dieſer Bauarten zu einer Theorie der äſthetiſchen Architektur gelangen und einen Schatz bewährter Regeln erhalten können. Die erſte derſelben möchte aber dieſe ſeyn, daß der Architekt nie ſeinen Zweck unter willkührlichen Formen und Verzierungen verbergen, noch weniger um der Verſchönerungen willen die Zweckmäßigkeit eines Gebäudes aufopfern dürfe.

Digitized by Google

Einen wohl zu beherzigenden Schluß des Ganzen bildet der vierzehnte Abſchnitt: „Ueber das Sprichwort: der Künſtler muß geboren werden!“ Nach dieſer Behauptung läßt das Vermögen, ein Kunſtwerk zu ſchaffen, ſich weder durch Anweiſung oder durch Studium, noch auf irgend eine andere Art erlangen. Hier ſagt der Verfaſſer, es müſſe, um das Verhältniß zwiſchen der Kunſt und dem darin zu ertheilenden Unterrichte zu ermitteln, zuvörderſt unterſucht werden, ob die Vorſtellung des Schönen an einem Kunſtwerk einen Begriff gebe, deſſen Merkmale man anderen durch Anſchauung oder in Bildern mittheilen könne; ob ſich ferner eine Theorie des Schönen denken und aufſtellen laſſe, und ob man im Stande ſey, den Zweck des Schönen anzugeben und zu beſtimmen, wie dieſer erreicht werden könne. Weil nun aber dieſe Fragen alle (?) verneinend beantwortet werden müſſen; weil man andere nicht zu lehren vermöge, was man ſelbſt nur dunkel erkenne, mithin das Vermögen, ein vollendetes Kunſtwerk hervorzubringen, eben ſo wenig durch Anweiſung erworben werden könne; ſo ſcheine es, daß jenes Sprüchwort auf richtigen pſychologiſchen Gründen beruhe. Wie weit es der Menſch auch durch Fleiß, durch Studium und durch Nachahmung der Natur im Gebiete der ſchönen Künſte zu bringen vermöge, ein ächtes, das Gepräge göttlicher Vollendung tragendes Kunſtwerk könne nur durch Genialität geſchaffen werden und dieſe müſſe dem Künſtler, wie dem Dichter, als des Himmels ſchönſte Gabe, angeboren ſeyn. Gewiß wird im Allgemeinen dieſen Anſichten Jeder beiſtimmen, welcher von dem wahren Weſen und den hohen Anſprüchen der Kunſt eine Ahnung hat. So wenig man durch Unterricht in den philoſophiſchen Wiſſenſchaften ein philoſophiſcher Kopf wird; eben ſo wenig empfängt man durch Fleiß und Studium in Natur und Antike, in Auffaſſung und Theorie des Schönen ein künſtleriſches Gemüth, eine ſchöpferiſche Kraft der Seele. Und gar wohl dürfen ſolche Wahrheiten, ja, ſie können nicht oft genug ausgeſprochen werden in einer Zeit, wo ſich, wie zu anderen gebildeteren Ständen, ſo zu dem des Künſtlers eine unzählige Schaar hinzudrängt. Denn es bedarf, um die Zwecke und Bedürfniſſe der wahren Kunſt zu realiſiren, nicht blos des mechaniſchen Geſchicks, der feſten Hand, des ſicheren Auges, der Ausdauer und des Fleißes, ſondern auch der geiſtigen Empfänglichkeit für die höchſten Ideen und Ideale, der genialen Auffaſſung des Fremden und eigenthümlicher Produktivität. Gleichwohl aber möchte durch das Geſagte dem Hange zu einer genieſüchtigen Trägheit in talentvollen Jünglingen Vorſchub geleiſtet und ihre bequeme Abneigung gegen anhaltende Studien und gegen die mechaniſche Vorübung genährt werden. Wie viele ausgezeichnete Anlagen haben durch dieſe Vernachläſſigung der äußeren Mittel und Bedingungen der Kunſtthätigkeit kaum eine halbe Ausbildung und gewöhnlich eine ſchiefe Richtung bekommen. Aller Reichthum der Ideen, alle Grazie der Empfindung, aller Schwung der Phantaſie kann ihnen den Mangel an richtiger Zeichnung, an lebendigem Colorit, am ſchönen Ebenmaß der Verhältniſſe nicht erſetzen noch vergüten. Immer und immer wird man aus ihren trefflich gedachten Leiſtungen errathen, daß ſie zu Künſtlern geboren, aber keine Künſtler geworden ſind, weil ſie den erforderlichen Unterricht von ſich gewieſen, die unerläßlichen Studien und Anweiſungen, um mit Leichtigkeit und Schönheit ihre inneren Bilder zur äußeren Geſtalt hervorzurufen, verſäumt haben und ſomit die gehörige vollſtändige Ausbildung zum Künſtler nicht beſitzen.

Wir können es nicht unterlaſſen, dieſe Anzeige einer in manchem Betracht intereſſanten Schrift mit dem Wunſche zu ſchließen, daß es doch einem Kenner der Kunſt und ihrer Geſchichte gefallen möchte, zum Behufe der Anleitung angehender Künſtler ein eben ſo klares und faßliches, als gründliches, ſtreng geordnetes und vollſtändiges Werk über die ſpekulative Seite der Kunſt und ihrer einzelnen Zweige zu verfaſſen. Gewiß iſt ein ſolches Werk allgemeingefühltes Bedürfniß, und ſeine gelungene Ausführung, was immer der Verfaſſer für eigenthümliche Anſichten darin behaupten möge, würde einer zahlloſen Menge von Mißverſtändniſſen und Vorurtheilen im Gebiete der Kunſt vorbeugen, und wäre vielleicht im Stande, die Kunſtjünger eben ſo zur beſcheidenen Anerkennung des ihnen vorgeſtellten unendlichen Zieles zu führen als mit heiligem Eifer für ihre ſchöne Beſtimmung zu erfüllen.

—en.

Neue Kupferſtiche.

Beatrice Cenci, gemalt von Guido Reni, gezeichnet von Minardi und geſtochen von G. Garavaglia. Mannheim, bei Artaria und Fontaine. Fol., 5 fl. 30 kr.

Die Geſchichte der unglücklichen Beatrice Cenci iſt bekannt. Im alten Rom wäre ihre That ohne Zweifel angeſtaunt und ihr Name neben den Virginien und Lucretien aufgezeichnet worden; im modernen Rom legte man die Handlung, ohne das Motiv, in die eine Wagſchaale, und ſo mußte das ſchwere Geſetz in der andern den Ausſchlag nothwendig gegen ſie geben. Wir wiſſen nicht, welche Gründe man ſpäter haben mochte, ſelbſt das Copiren des Bildniſſes der armen Beatrice zu unterſagen. Fürchtete man vielleicht, dieſes Geſicht voll Anmuth, kindlicher Unſchuld und zarter Weiblichkeit, dieſes reine Auge, aus welchem ſichtbar eine große Seelenſtärke

Digitized by Google

leuchtet, möchte auch jezt noch mit ſeiner ſtillen, aber unwiderſtehlichen Beredtſamkeit die Richter anklagen, welche das furchtbare Schuldig ausſprechen konnten? Der wackere Minardi war wirklich der erſte, welchem geſtattet wurde, das (wo wir nicht irren, im Vatikan aufgeſtellte) Bildniß zu copiren *). Es iſt eines der anziehendſten Werke Guido's, und man findet darin Van Dyck's Simplicität und maleriſches Gefühl mit Titians Wahrheit und Lebendigkeit vereinigt. Das ſchlichte, in großen Falten liegende Gewand und ſelbſt der uns etwas fremdartige, aber nichts weniger als geſchmackloſe Kopfputz heben das ſchöne Köpfchen mit den reichen, fallenden Locken ungemein hervor, und die Wendung deſſelben iſt eben ſo anmuthig, als ausdrucksvoll. Garavaglia's Stich verdient vortrefflich genannt zu werden. Wenn er in einigen frühern Blättern (z. B. in dem Chriſtkinde nach Maretti) ſeine ſeltne Kunſtfertigkeit etwas zu ſehr an den Tag legte und nach Farbeneffekt ſtrebte, ſo hat er ſich hier, ſo wie in der meiſterhaften Madonna della Seggiola ſtreng an den Styl des Originals gehalten, und in Wahl und Führung der Striche eine tiefe Einſicht in daſſelbe, ſo wie in ſeine Kunſt überhaupt beweiſen. Alle Theile runden ſich zur vollkommenen Harmonie, und die Wirkung des Blattes liegt nicht in dem Machwerk, ſondern in dem Geiſte, der es belebt, in der Ruhe und Klarheit, welche darüber ausgegoſſen und gewiſſermaßen als der Wiederſchein von Beatricens Charakter anzuſehen ſind. Aber auch abgeſehen von dem hiſtoriſchen Namen, welchen das Bild trägt, liegt etwas darin, was den Beſchauer geheimnißvoll ergreift; es iſt eine Geſtalt, deren Daſeyn die Phantaſie nirgends an die Wirklichkeit anzuknüpfen vermag.

—ber.

*) Derſelbe Kopf iſt jedoch früher ſchon öfter geſtochen, aber nie ſo ſchön, wie in dem gegenwärtigen Blatt.

S.

Aus Schweden.

Von Stockholm.

Unter die Schöpfungen großſinniger Pracht im Reiche der Kunſt, welche neben den Meiſterwerken der Vor- und Mitwelt, ſowohl durch dreiſte Dimenſionen, als vollendete Ausführung zu ſtehen verdienen, gehört unläugbar die koloſſale Porphyrvaſe, welche Se. Majeſtät der König von Schweden in dem Porphyrwerke von Elfdal anfertigen und an der nördlichen Façade des anmuthigen Landſitzes Roſendal, im königlichen Thiergarten, nahe bei Stockholm, aufſtellen ließ. Nach einer, vom Prof. Weſtin mitgetheilten Zeichnung, ward die Vaſe, in Anſehung der Form und der Hauptornamente, einer in Herkulanum aufgefundenen Marmorvaſe nachgebildet. Ihr Gewicht (der rohe Block, aus dem ſie gearbeitet worden, wog 800 Schiffpfund) beträgt gegenwärtig 55 Schiffpfund. Bei neun Fuß Höhe iſt der als Schaale geſtalteten Vaſe oberer Diameter zwölf Fuß, ohne Henkel, welche damals noch nicht angeſezt waren, und wodurch die Vaſe erſt die vollſtändige antike Geſtalt erhält. Der Porphyr iſt ungewöhnlich hart, lichtroth mit weißen, grünen und ſchwarzen Flecken, von welcher Steinart bisher nur kleinere Stücke angetroffen worden. Der viereckige Unterſatz von drei Fuß Höhe beſteht aus ungeſchliffenem Granit. In Anſehung der Größe übertrifft beſagte Vaſe alle, bisher aus älterer und neuerer Zeit bekannte, ſelbſt die große, antike Porphyrvaſe des Vatikans nicht ausgenommen. Die Schaale faßt 1077 ſchwediſche Kannen (circa 2404 Quart).

Der Weg, welchen dieſes koloſſale Werk unter eigener Aufſicht des Hrn. P. Forsgren, Vorſtehers des Porphyrwerkes, nach Stockholm zurückzulegen hatte, war 43 ſchwediſche (circa 65 deutſche) Meilen, und dieſer Transport durch das vom Waſſer vielfach durchſchnittene Terrain abwechſelnd zu Lande und zu Waſſer bedingt, hatte unglaubliche, gemeinen Bemühungen ſicher unüberwindliche Schwierigkeiten zu bekämpfen. Nicht weniger als viermal mußte die Vaſe auf Fahrzeuge gebracht und wiederum zu Lande weiter geführt werden. Der Transport der dahin gehörigen Geräthſchaften erforderte eine bedeutende Anzahl Pferde, die Schaale ſelbſt aber wurde größtentheils auf Schleifen bewegt, wobei von der dafür beorderten Mannſchaft ungefähr 120 Arbeiter, bei Anhöhen oft auch bis zu 200 erfordert wurden. Die Fahrt über die in Schweden üblichen, auf dem Waſſerſpiegel vermittelſt Balken ruhenden Brücken, war hierbei höchſt gefährlich; es mußten 21 derſelben paſſirt und zu dieſem Zweck theils ausgebeſſert, umgebaut oder anderweitig geſtüzt werden. Auf dem, zehn ſchwediſche Meilen betragenden Waſſertransport nach Strömsholm, zählte man allein 25 Schleuſen, die den Durchgang vielfach gefährdeten. Ungeachtet aller, hier nicht vollſtändig aufzuzählenden Hinderniſſe, erreichte der von Elfdal am 5ten Oktober 1825 abgegangene Transport, am 12ten November deſſelben Jahres den Hafen von Stockholm und ward durch die, den Mälar mit der See verbindende Schleuſe glücklich nach dem, dem königlichen Landſitze zunächſt gelegenen Landungsplatze Manilla, von dort aber ſofort an die entgegengeſezte Seite des Thiergartens, nach Roſendal, geführt.

Beylage: ein Steinabdruck.

BAYERISCHE
STAATS-
BIBLIOTHEK
MUENCHEN

Digitized by Google

Digitized by Google

N°. 3.

Kunſt-Blatt.

Dienſtag, 12. Januar 1830.

Neue Säle der Glyptothek in München.

(Fortſetzung.)

Aus dem Heroenſaal eröffnet ſich durch eine große Arkadenthür die Ausſicht in den Römerſaal, welcher um ſechs Stufen vertieft liegt, von drei großen Bogenfenſtern erleuchtet und mit drei Kuppelgewölben überdeckt iſt. Dieſer Saal iſt der prachtvollſte von allen: 130 Fuß lang, 40 Fuß breit und 42 Fuß hoch, und mit einer großen Anzahl römiſcher Kunſtwerke aller Art vollſtändig ausgefüllt. Der reiche Schmuck der Wände und Decken entſpricht ſeinem Charakter und ſeiner Bedeutung nach vollkommen dem Weſen der römiſchen Kunſt, welche die Eleganz der griechiſchen Formen in üppige Fülle und ihre Idealität in reiche Natürlichkeit verwandelte. Die Wände ſind mit violettem Stucco luſtro bekleidet und die Bogen der Decke mit hochrothen Caſſaturen und vergoldeten Roſetten geziert. In den von reichen Ornamenten und Vergoldungen umgebenen Reliefs, welche die Kuppeln und die zu ihnen gehörigen Tympana ſchmücken, hat der Architekt die drei Hauptbeziehungen der römiſchen Kunſt auf Religion, Staat und Sitte, und zugleich ihre Abſtammung aus Griechenland angedeutet. In der erſten Kuppel ſieht man im Mittelbilde, von einem Sternenkranz eingeſchloſſen, das Bild der Bona Dea, das auf dem Schiffe, worauf es aus Griechenland nach Rom gebracht worden, von einer Veſtalin an Ort und Stelle gezogen wird. Von Ornamenten eingeſchloſſen, umgeben dieſes Bild die Darſtellungen der zwölf griechiſchen und römiſchen Obergottheiten. In dem Tympanum unter dieſer Kuppel iſt eine reiche Arabeske, worin die Medaillons der Feldherrn, welche Rom bei ihren Eroberungen mit griechiſchen Bildwerken bereicherten, von Genien mit den Palmen des Ruhms gekrönt werden, M. Fulv. Nobilis, Marcellus, Flaminius, Scipio, Aemilius Paulus u. a. Die zweite Kuppel zeigt, von einem Lorbeerkranz umgeben, die Einſchiffung der Bildwerke aus dem durch Mummius zerſtörten Corinth, und ringsum ſind zwölf römiſche Staatsperſonen: der Diktator, Cenſor, Prätor, Senator, Tribunus, Aedilis, Quäſtor, Flamen, Triumvir monetalis, Pontifex maximus, Augur und Tribunus militaris, in ihren Coſtümen und ihrem Amte gemäß geſtellt und beſchäftiget. Das Tympanum zeigt die Medaillen des Kaiſers Oktavianus Auguſtus und der ausgezeichnetſten Männer in der durch ihn begonnenen Kunſtepoche, des C. Aſ. Pollio, Marcus Agrippa, Mäcenas u. ſ. w. In der dritten Kuppel ſtellt das Mittelbild, von einem Blumenkranz umgeben, eine Strena vor; ein junger Römer bringt ſeiner Geliebten ein Neujahrsgeſchenk, beſtehend aus griechiſchen Kunſtwerken, Vaſen von Corinth, Candelabern von Aegina, dar. Ringsum ſind zwölf Geſtalten und Scenen aus dem römiſchen geſelligen und Sittenleben. Lukretia, Cornelia mit den Gracchen, Tullia leſend, M. Agrippa mit dem Modell des Pantheons, Livia mit der Spindel, Horaz den Mäcen bekränzend, Antonius als Bacchus, M. Aurel ſeine Betrachtungen ſchreibend, Meſſalina die Herme des Priapus bekränzend, Nero als Apollo Citharödus, Hadrian um Antinous trauernd, und Commodus. Das Tympanum zeigt die Medaillen des Hadrian, Trajan, Veſpaſian, Titus u. a. Alle dieſe Vorſtellungen und Ornamente ſind nach den Angaben und Zeichnungen des Architekten, Hrn. v. Klenze, von folgenden Künſtlern ausgeführt worden: Von Schwanthaler, mit der ihm eigenen Lebendigkeit und Anmuth, die drei Mittelbilder der Kuppeln und die 24 Darſtellungen aus dem römiſchen Staats- und Sittenleben in der zweiten und dritten Kuppel. Von Stieglmayer, ſehr ſchön und fleißig gearbeitet, die zwölf Gottheiten in der erſten Kuppel; von Mayer, Fröhlich, Krampf und Leins die Arabesken und Ornamente. Dieſe bedeutſame Pracht wird durch den mit farbigen Marmorn äußerſt geſchmackvoll eingelegten Fußboden vollendet, zu welchem auf beiden Seiten ſechs Stufen von gelbem Marmor aus den höher liegenden Eckſälen herabführen. Das Gebälke dieſer beiden Eingänge wird von vier antiken Karyatiden getragen und über dem einen, welcher zu dem Saal der farbigen Bildwerke führt, iſt ein Tropäum von ſchöner, römiſcher Arbeit eingelaſſen.

Vier marmorne Candelaber, zwei reichverzierte Brunnenſchaalen, ein Opferaltar und zwei Graburnen, ſämmt-

Digitized by Google

lich Werke römiſcher Kunſt, ſchmücken die Mitte dieſes Saals und erwecken ſogleich beym erſten Anblick den Begriff römiſcher Pracht und Größe. An den Pfeilern ſtehen auf Poſtamenten vier koloſſale und eben ſo vier halbkoloſſale, römiſche Porträtſtatuen. Sechszehn neben ihnen vertheilte Säulen von ſchwarz- und weißgeflecktem Marmor, gelbgeſtreiftem Alabaſter, Porphyr und orientaliſchem Granit tragen acht kleine Marmorfiguren und eben ſo viel römiſche Büſten. In den ſechs großen Wandabtheilungen, welche die Pfeiler bilden, ſind auf Conſolenbänken ſechs und ſechzig römiſche Büſten in ſechs Gruppen aufgeſtellt, und vier andere ſtehen auf den Geſimsbänken neben den Karyatiden. Drei Sarkophage und drei Lektiſternien ſtehen an den Wänden unter den Conſolenbänken, und über denſelben, den Fenſtern gegenüber, ſind drei Reliefs eingelaſſen, worunter das mittelſte von 30 Fuß Länge.

Nachdem wir den Inhalt dieſes Saals für den erſten Ueberblick zuſammengeſtellt haben, führen wir das Bedeutendſte im Einzelnen nach der gegebenen Ordnung an.

Der erſte Candelaber iſt mit Meduſenköpfen und Akanthusblättern geziert, und an ſeinem dreiſeitigen Unterſatze ſieht man den dem Apollo geheiligten Raben, das Präfericulum (Opferkanne) und die Patera (Opferſchaale). Der zweite iſt dem Bacchus geweiht. An ſeinem Schafte ſieht man Thyrſusſtäbe, mit Epheu umwunden, und an dem dreiſeitigen, von drei Füßen getragenen Unterſatze eine Syrinx, eine Kanne und Masken. Der dritte und größte (ſeine Höhe beträgt 9 Fuß 8 Zoll) iſt am reichſten und kunſtvollſten zu Ehren des Zeus und der Kroniden verziert. An den drei Seiten des von Füßen getragenen Unterſatzes iſt der Adler mit dem Donnerkeil, der Stier über eine Schlange ſpringend und der Cerberus abgebildet; am untern Ende des Schaftes ſieht man Donnerkeile und vier hervorſpringende Widderköpfe, und die Länge des Schaftes ſchmücken vier Scepter, auf welchen Adler ſitzen, umgeben von Eichen-, Lorbeer- und Olivenzweigen, in deren Zwiſchenräumen Vögel ſich beluſtigen. Masken und Blätter, auf denen eine Schaale ruht, bekrönen die Säule. Das Ganze iſt eben ſo ſorgfältig und zierlich ausgeführt, als reich und geſchmackvoll angeordnet. Der vierte Candelaber iſt wieder bacchiſcher Art; der gewundene Schaft iſt mit Epheu umwunden; an dem dreieckigen Unterſatz findet man Thyrſus, Patera und Präfericulum in Relief.

Von den zwei Brunnengefäßen ruht das kleinere mit viereckiger Schaale auf vier Löwenfüßen, welche oben in Löwenköpfe endigen. In Mitten der mit reichem Blätterwerk verzierten Schaale ſitzt Amor auf einem Schwan, den Bogen in der Linken und einen Schmetterling in der Rechten haltend. Ein Fell geht ihm über die Bruſt. Die zweite größere Schaale iſt rund, außen geriefelt und von drei geflügelten Füßen getragen, an welchen oben gehörnte Löwenköpfe ſitzen. In der Mitte ruht ſie noch auf einem mit Blätterwerk verzierten Tronk. Im Innern der ziemlich vertieften Schaale ſieht man ein ſchön und kräftig gearbeitetes Meduſenhaupt, mit Flügeln und Schlangenhaaren und von Palmblättern ſtrablig umgeben. Der Opferaltar iſt ohne Zweifel dem Mercurius geweiht, deſſen Figur, mit Chlamys, Pileus und Caduceus angethan, er auf zwei gegenüberſtehenden Seiten trägt. Auf den beiden andern ſieht man weibliche Figuren, die eine mit der Lyra, die andere mit Korb und Präfericulum. Außer kleineren Ornamenten ſind an ſeinen unteren Ecken geflügelte und gehörnte Löwen, und an den obern Sphinxe angebracht. Von den Aſchenurnen iſt die eine rund und außen geriefelt, mit zwei Henkeln und Deckel aus weißem Marmor gearbeitet; die andere, von gleicher Form, iſt reich mit Blätterwerk und Arabesken verziert, zwiſchen welchen ein Adler auf dem Donnerkeil, ein Scorpion und ein Krebs zu bemerken ſind. Auf einer viereckigen Tafel trägt ſie folgende Inſchrift:

Q. CASSIVS. P. F. GALENS. PISIS
MILIT. IN COH. IIII. PR. ANN. XV.
EVOCATVS. ANN. II. VIX. ANN. XXXX.
C. CASIVS. (sic) FRATRI PIISSIMO FECI —

D. h. „Quintus Caſſius Galens, des Publius Sohn, diente zu Piſa in der 4ten *) prätoriſchen „Cohorte 15 Jahre und 2 Jahre über ſeine Dienſtzeit, „ſtarb 40 Jahre alt. Dem liebenden Bruder widmete „dies Cajus Caſſius.“

Am Eingang zu dem Heroenſaal ſtehen noch zwei viereckige Graburnen aus weißem Marmor, reich mit Feſtons, Vögeln und Candelabern verziert, beide ohne Deckel. Die eine trägt die Inſchrift:

L. MVSSIO HIL
ARO. IVLIANI
CE CONIVGICAR
CONQVO. V. ANN II.

D. i. „dem Lucius Muſſius Hilarus, ihrem „geliebten Gatten, mit welchem ſie zwei Jahre lebte, „weiht dies Julia Nice.“

Die andere:

DIIS. MANIB
ASCANI PHILOXENI
TI. CLAVDI. CAESAR
AVGVSTI
SERVI. VIC. ARCARI
VIXIT. ANN. XXVII.

*) Der Querſtrich über dem IIII, welcher ſonſt Quatuorvir bedeutet, ſcheint hier überflüſſig zu ſeyn.

Digitized by Google

D. i., „den Manen des Ascanius Philoxenus, „Sklaven und Schatzmeiſters des Tiberius Claudius Cä„ſar Auguſtus, geſtorben im 27ſten Lebensjahre.“

Dieſe leztere, nicht ſehr ſorgfältig gearbeitete Urne, rührt alſo aus der Zeit des Claudius her und iſt vielleicht von ihm ſelbſt einem ſeiner Lieblingsſklaven geſezt worden. Man nimmt an ihr die ſtarkgebohrte Arbeit wahr, die man gewöhnlich erſt als eine Eigenheit der Verfallzeit römiſcher Kunſt zu betrachten pflegt; es läßt ſich daher aus ihr der Beweis ziehen, daß zu allen Zeiten flüchtige und fabrikmäßige Arbeiten auf dieſe Weiſe behandelt wurden.

Von den vier koloſſalen Statuen ſind bis jezt erſt drei aufgeſtellt:

A) **Septimius Severus** im Harniſch, auf welchem zwei geflügelte Horen, einen Candelaber haltend, als Reliefverzierung gearbeitet ſind. Ueber die Schulter trägt er die Chlamys und in der Linken das Schwerdt; die Rechte iſt ausgeſtreckt. Dieſe Statue aus der Albaniſchen Sammlung befand ſich ſo reſtaurirt ſchon im franzöſiſchen Muſeum *), der Torſo iſt von ſchönerer und älterer Arbeit, als der willkührlich darauf geſezte Kopf des Septimius Severus; auch fällt es ſonderbar auf, daß die Beine, von denen nur das linke vom Torſo bis unter das Knie antik iſt, ohne Fußbekleidung reſtaurirt ſind.

B) **Auguſtus** nackt, die Chlamys über die linke Schulter und den linken Arm geworfen, das Haupt mit der Corona civica geſchmückt, in der Linken das Schwerdt, die Rechte leicht ausgeſtreckt. Schöne Statue aus pariſchem Marmor. Ehemals in der Albaniſchen Sammlung und im franzöſiſchen Muſeum **).

C) **Domitian** nackt, die Chlamys hängt von der linken Schulter herab und ſchlingt ſich um den linken Vorderarm. Ueber die Bruſt trägt er das Wehrgehäng und in der Rechten das Schwerdt; die Linke ſtüzt er in die Seite. Dieſe ſchön gearbeitete, aber etwas ſchwerfällig reſtaurirte Figur aus pariſchem Marmor war ebenfalls aus der Albaniſchen Sammlung ins Pariſer Muſeum gekommen ***).

Die vier weiblichen Statuen ſind Bildniſſe der Druſilla, Matidia, Julia Pia und Agrippina; die erſtere eine vortreffliche Gewandfigur mit neuem, gut gearbeitetem Kopf; die zweite als Ceres mit Schleyer über dem Haupt, Aehren und Mohn in der Hand; die dritte mit denſelben Attributen und einem Füllhorn in der Linken vorgeſtellt. Die lezte, in einfach geſcheiteltem Haar, iſt ohne Attribute.

Die kleinen Statuen auf den Säulen ſind: Hygiea, Merkur, Vertumnus mit einem Hunde neben ſich, Venus, mit der Linken das Haar austrocknend, Herkules mit der Löwenhaut über dem Kopf, in der Rechten die Keule, Ceres, in ein griechiſches Gewand von ſeltener Einfachheit und Schönheit drapirt, Mars, nackt mit behelmtem Haupte, und Polyhymnia.

Unter den Büſten nennen wir folgende als die merkwürdigſten:

Zwei Büſten des Auguſt, wovon die eine ſeit langer Zeit als eines der ſchönſten Bildniſſe dieſes Kaiſers anerkannt iſt. Sie trägt die Fichtenkrone mit Bändern (corona civica lemniscata), und die ausnehmende Feinheit und Lebendigkeit ihrer Ausführung reiht ſie den ſchönſten Werken an, die uns überhaupt aus römiſcher Zeit übrig ſind. Aus dem Pallaſte Bevilacqua zu Verona ins franzöſiſche Muſeum gebracht *), ward ſie dort von unſerm König erkauft. Ferner die koloſſalen Büſten des Nero, Trajan, Titus, Marcus Antoninus Pius, Septimius Severus, Caracalla **), Cicero, Antinous, ſämmtlich von vorzüglicher Arbeit; und in lebensgroßen oder etwas über lebensgroßen Köpfen: Druſus, Marcellus jun., ein Flamen mit dem Pileus und Apex, Veſpaſian, Geta, Druſilla, Apollodor, der Baumeiſter des Trajan ***), Fauſtina die jüngere, Mäcen, Alexander Severus, Septimius Severus zweimal, Claudius, Julia Pia, eine ausgezeichnet ſchöne Büſte, Maximinus mit dem Latus Clavus, Lucius Verus zweimal, Tiberius, Sabina, Vitellius, Julia Mammäa, Commodus dreimal, Plotina, Gordianus Africanus, Macrinus, Voluſianus, Trajan, Gordianus Pius, Corbulo, Marciana, Pertinax. Und auf den Säulen: Heliogabalus, Druſus Germanicus zweimal, die jüngere Fauſtina und Plotina.

(Der Beſchluß folgt.)

---

*) Geſtochen im Mus. Nap. von Piraneſi. Vol. III. tav. 65.

**) Geſtochen ebendaſ. III. 9.

***) Geſtochen ebendaſ. III. 28.

*) Geſtochen ebendaſ. III. 6.

**) So im Hauſe Bevilacqua zu Verona genannt, aus welchem dieſe Büſte ins franzöſiſche Muſeum kam. Dort (Mus. Nap. IV. 27.) von den Herausgebern Athlet genannt. Sie hat faſt mehr Aehnlichkeit mit Geta, als mit Caracalla.

***) Der Name ΑΠΟΛΛΟΔΟΡΟC (sic) ſteht am Sockel. Es iſt derſelbe Kopf, der im Mus. Capit. I. 81. als unbekannt abgebildet iſt.

Digitized by Google

Neue Kupferſtiche.

Die heil. Juſtina, gem. von Pordenone (Regillo), geſt. von C. Rahl. gr. Fol.

Wir kennen wenig oder nichts Erhebliches, was bis jezt nach dieſem Meiſter geſtochen worden wäre, und doch zeichnet er ſich vor gar vielen aus durch Simplicität, Großartigkeit des Styls, Tiefe des Gedankens und zarte Gemüthlichkeit. Das Original des vorliegenden Blattes iſt das einzige, welches die Wiener Gallerie von ihm beſizt. Die Heilige ſteht in der Mitte des Bildes, den Palmzweig in der Hand, und blickt auf den neben ihr knienden Donatar, welcher ohne Zweifel der venetianiſche Senator Ludw. Barbo iſt, der zu Padua, im Kloſter der heil. Juſtina, eine Reform der Benediktiner-Regel vornahm, bei welcher Gelegenheit dann auch das Bild wahrſcheinlich gemalt wurde. Die Geſtalt der Heiligen iſt durchaus edel; in den ſchön geformten Geſichtszügen liegt ein hoher, jungfräulicher Ernſt, nicht ohne Milde; die reiche Draperie ſtört weder durch Ueberladung, noch verhüllt ſie zu ſehr den ſchlanken Leib. Ueber das Ganze iſt eine hohe Ruhe ausgegoſſen, und man findet auch im Kupferſtiche die Kraft, Harmonie und ſorgſame Vollendung, welche Regillo ſeinem Gemälde zu geben wußte.

Hr. Rahl hat ſein Blatt nicht nur mit ſichtbarer Liebe, ſondern auch mit ungemeiner Einſicht behandelt; ohne Zweifel ſoll uns der Stecher nicht blos die Zeichnung des Malers überliefern, oder die Umriſſe mit Licht und Schatten, ſondern auch, ſo weit ſeine Hülfsmittel es geſtatten, die ganze Art und das Eigenthümliche der Behandlung. Wenn man in der frühern Zeit nicht verſtand, ein Gemälde zu ſtechen, ſo weiß der tüchtige Künſtler jezt durch Wahl und Führung der Striche die erforderliche Abwechslung von Tönen hervorzubringen, und jeden Gegenſtand, wie Fleiſch, Haare, Falten, Metalle ꝛc. nach ſeiner Natur zu behandeln. Das vorliegende Blatt läßt uns in allen Theilen den trefflichen Pordenone wieder erkennen: es iſt warm, kräftig, harmoniſch, beſonders ſind die Mitteltinten meiſterhaft behandelt, man erblickt nirgends ein einſeitiges Streben nach Effekt, und doch hat der Stecher in ſein Bild die ganze Wirkung gelegt, die er mit ſeinen überall zweckmäßig gebrauchten Mitteln hervorzubringen vermochte.

—ber.

Berichtigung einiger Nachrichten in Schriften über Albrecht Dürer.

Häufig wurden A. Dürers gedruckte Werke, als Geometrie, Feſtungsbau und Proportion angezeigt und zum Theil auch näher beſchrieben. Meiſtens begingen aber die Schriftſteller Unrichtigkeiten dabei; that dies ein älterer, ſo fand er viele Nachſchreiber. Ich will daher verſuchen, auf einige dieſer Fehler, die ſich häufig wiederholen, aufmerkſam zu machen.

Käſtner in ſeiner Geſchichte der Mathematik Bd. I. S. 684 gibt an, daß Dürers Unterweiſung der Meſſung mit dem Zirkel und Richtſcheit 1525, nur 62 Abbildungen habe; Theophilus Sinzerus in ſeiner Sammlung St. 4. S. 346 ſagt 63: Es befinden ſich aber in dieſen vier Büchern ohne die in Holz geſchnittenen Buchſtaben 151 in Holz geſchnittene Figuren, welche numerirt ſind und in jedem Buche mit 1 anfangen. Die zwei lezten großen Holzſchnitte aber haben keine Nummern. Käſtner ſah nur auf die Zahlen, und verbreitete ſo den Irrthum. Weiſe in „Dürer und ſein Zeitalter“ ſagt von dem Pariſer Nachdruck, daß er nur 60 Holzplatten habe; derſelbe hat aber eben ſo viele, als die Originalausgabe. Auch exiſtiren keine Pariſer Ausgaben von 1534 und 1557, welche in mehreren Zeitſchriften genannt werden. Einige Schriftſteller behaupten auch, daß Dürers Unterricht des Feſtungsbaues, Nürnberg 1527, das erſte Werk ſey, in welchem ein Druckfehlerverzeichniß ſich befindet. Dies iſt aber eben ſo unrichtig, als wenn andere behaupten, es ſey gar keines darin. Schon in Dürers Unterweiſung 1525 ſind Druckverbeſſerungen beigefügt. In der Leipziger Literaturzeitung 1824 Nr. 27. will ein Ungenannter den Artikel Nr. 6412. in Eberts allgem. bibliographiſchem Lexikon verbeſſern; er ſagt, daß es von Dürers Proportion 1528 zwei verſchiedene Editionen gebe, und macht auch mehrere Abweichungen bekannt. Aus dieſen ergibt ſich aber, daß er die Arnheimer Ausgabe von 1603 mit der erſten Ausgabe verwechſelte, was man am beſten aus der Stelle ſehen kann, wo er ſagt: „das auf dem 131ſten Blatte nach dem kaiſerlichen Privilegium vorkommende Ad mandatum domini Imperatoris in Consilio imperiali ſey in der einen mit lateiniſchen, in der andern mit deutſchen Lettern.“ Eben ſo, glaubt er, wäre es auch mit der Elegia Wilibaldi Pirkheimeri. In der erſten Ausgabe ſind beide Stellen mit deutſchen und nur in der Arnheimer mit lateiniſchen Lettern gedruckt. Auch hätte der Verfaſſer, wenn auch in ſeinem Exemplare das Titelblatt gefehlt hat, auf welchem ſteht: zu Arnhem bei Johann Janſſen, Buchführer daſelbſt, Anno 1603, ſchon aus dem Charakter des Buchſtaben ſehen können, daß dieſes Buch nicht mehr in die erſte Hälfte des 16ten Jahrhunderts gehört. So exiſtirt auch vom Jahre 1613 keine franzöſiſche Arnheimer Ausgabe, ſondern eine von 1614.

J. Heller.

Digitized by Google

N°. 4.

Kunſt-Blatt.

Donnerſtag, 14. Januar 1830.

Neue Säle der Glyptothek in München.

(Beſchluß.)

Die drei Sarkophage an den Wänden ſind nicht ſowohl durch ihre Ausführung, welche die gewöhnliche römiſche iſt, als durch den Inhalt ihrer Reliefs höchſt merkwürdig. Der erſte ſtellt auf ſeiner Vorderſeite die neun Muſen dar, mit den Sirenenfedern geſchmückt, in ihrer Mitte Minerva mit Schwerdt und Schild und der Eule zu ihren Füßen, am rechten Ende Apollo, nur halb bekleidet, auf die Leyer geſtützt, den rechten Arm über das Haupt gelegt und in der Rechten das Plektrum haltend *). Auf der Seitenwand zur Rechten ſieht man ſkizzenhaft gearbeitet einen Dichter, mit dem Pallium bekleidet vor einem hohen Pulte ſitzend und, wie es ſcheint, im Recitiren begriffen. Auf der zur linken iſt ein Dreifuß und ein bärtiger Alter, der vor ihm ſteht, bloß entworfen.

Der zweite Sarkophag iſt der im J. 1824 auf den Gütern des Duca Torlonia, zwiſchen Rom und Frascati (Roma vecchia) entdeckte Niobidenſarkophag, von welchem das Kunſtblatt damals (1824 Nr. 56.) eine ausführliche Beſchreibung geliefert hat. Man ſieht auf der Vorderſeite die Söhne und Töchter der Niobe durch Apoll und Diana getödtet, in derſelben Art, wie auf dem bekannten vatikaniſchen Sarkophag, nur mit Veränderung einzelner Gruppen und Figuren, auf der linken Seitenwand zwei verwundete Töchter und auf der rechten zwei Söhne mit einem ſich bäumenden Pferd. Auf der Vorderſeite des Deckels ſind ſieben Söhne und ſieben Töchter todt nebeneinander geworfen dargeſtellt; in der Giebelfläche zur Linken, die trauernde Niobe mit über das Haupt gezogenem Mantel ſitzend, und in der zur Rechten, ein dem Apollo geheiligter Lorbeerkranz. Obgleich dieſer Sarkophag an Verdienſt der Ausführung dem vatikaniſchen nachſteht, ſo bietet er doch einige, für die Behandlung des Niobidenmythus höchſt wichtige Züge dar.

Der dritte Sarkophag iſt der berühmte, ſchon durch Winckelmann bekannt gemachte Sarkophag aus dem Pallaſt Accoramboni *). Die Vorderſeite ſtellt Oreſtes vor, wie er, von den Furien gepeinigt, daniederſinkt, dann mit Pylades gebunden vor Iphigenia geführt wird, um der Diana Taurica geopfert zu werden, deren Altar mit den Köpfen der früher Geopferten umhangen iſt; wie beide endlich mit Iphigenia dem nacheilenden Thoas entfliehen und das Schiff beſteigen, welches ſie der Heimath zuführt. Auf der Nebenſeite rechts ſind vier Figuren, von denen zwei jedoch nur entworfen ſind; ſie ſcheinen zwei Fremdlinge, gebunden vor Iphigenia geführt, zu bedeuten, hinter welcher ein Scythe Schwerdt und Schild hält. Auf der linken Nebenſeite ſieht man zwei nackte Jünglinge gegen den Baum am Opferaltar zueilen.

Die Lektiſternien, welche dieſen Sarkophagen gegenüber ſtehen, ſind alle von verſchiedenen und ſehr zierlichen Formen; unter zweien ſtehen Körbe mit Blumen gefüllt.

An der Wand über dem Muſenſarkophag iſt ein Sarkophagrelief eingelaſſen, welches zu den häufigen Darſtellungen des Mythus von Diana und Endymion gehört, und wie jede derſelben den Gegenſtand mit Variationen im Einzelnen behandelt. An der mittlern Wand über dem Niobidenſarkophag ſieht man das 30 Fuß lange, 2 Fuß 8 Zoll hohe Relief aus dem Pallaſt della Valle: Viktorien, welche Stiere opfern und Candelaber bekränzen; ein Werk, das ſowohl wegen ſeiner kunſtreichen und architektoniſch ſchönen Anordnung, als wegen ſeiner höchſt zierlichen Ausführung die größten Lobſprüche verdient. In die dritte Wand, über dem Sarkophag des Oreſtes, iſt ein bacchiſches Relief befeſtiget, auf welchem man den jugendlichen Bacchus und Ariadne auf einem Wagen von zwei Centauren gezogen ſieht, voran Bacchanten und Mänaden tanzend, Silen, am untern Theile des Körpers bekleidet, trägt einen Korb auf dem Kopf und zuvorderſt ſitzt ein affenköpfiger Panisk auf dem Rücken eines trunkenen Satyrs.

Aus dem Römerſaal tritt man über ſechs Stufen hinauf in den nach der Vorderſeite des Gebäudes gelege-

*) Viel Aehnlichkeit mit der Anordnung dieſes Reliefs hat der Muſenſarkophag der Gall. Giustiniani II. 140.

*) Monum. ined. 149.

Digitized by Google

nen Saal der farbigen Bildwerke. Wie der auf dem andern Flügel ihm correſpondirende Incunabelnſaal, iſt er in Form einer Rotunde, von einer Kuppel überdeckt, durch deren Mitte das Licht einfällt. Die untere Wand iſt mit hellgelbem Stucco luſtro bekleidet, die Kuppel mit grünen Caſſaturen geſchmückt, in welchen ſich weiße und vergoldete Roſetten befinden. Der Fußboden iſt mit farbigen Marmorn eingelegt und in ſeiner Mitte liegt ein gewürfeltes Muſaik, an den vier Ecken mit Enten geſchmückt, von antiker Arbeit.

Auf demſelben ſteht ein antiker, bronzener Dreifuß, von leichten Stäben zuſammengefügt, die oben mit geflügelten Löwenköpfen verziert ſind und eine runde Schaale tragen.

Dem Eingang gegenüber, an der Wand, iſt ein liegender Flußgott über Lebensgröße aus ſchwarzem Marmor. Er ſtüzt ſich mit der Linken auf die Urne, in der Rechten hält er das Ruder. Der obere Theil des Körpers iſt nackt, und das bärtige Haupt iſt mit einem Kranz von Aehren und Mohn geſchmückt.

In der Wand befinden ſich vier Niſchen, von welchen drei bereits mit Statuen ausgefüllt ſind:

Die erſte iſt ein lachender, jugendlicher Faun mit leichten Spitzöhrchen, ein Pedum in der Rechten, die Linke auf den Rücken geſtüzt und auf den Zehen tanzend. Gut gearbeitete und wohlerhaltene Figur aus ſchwarzem Marmor.

Die zweite iſt eine gymnaſtiſche Figur oder jugendlicher Athlet, aus ſchwarzem Marmor, wie ſich deren mehrere im neuen Flügel des Muſeo Chiaramonti finden, ſtehend, ganz nackt, ein Salbfläſchchen in der Rechten haltend. Sehr gute Arbeit aus hadrianiſcher Zeit.

Die dritte eine Fackeltragende Ceres, vortreffliche Gewandfigur aus ſchwarzem Marmor, die nackten Theile ſind aus weißem Marmor reſtaurirt. Sie hält mit der Rechten das leichtgegürtete, weitausfliegende Gewand, in der Linken trägt ſie eine Fackel. Der Kopf iſt mit dem Diadem geſchmückt und, ſo wie alle reſtaurirten Theile, ausserordentlich ſchön und zart ausgeführt.

Auf Säulentronken von farbigem Marmor ſtehen an der Wand folgende Büſten:

1) Hadrian, ſchöner Koloſſalkopf in Bronze.

2) Marcus Aurelius, koloſſal in Peperino.

3) Unbekannter männlicher Kopf mit kurzem Haupthaar, aus ſchwarzem Baſalt ſehr ſchön gearbeitet und in eine moderne, drapirte Büſte von weißem Marmor eingelaſſen.

4) Männlicher Kopf mit kurzem Haupthaar, aus Porphyr gearbeitet und in eine moderne, drapirte Büſte von Giallo- und Verdeantico eingelaſſen.

5) Kopf eines Knaben, ähnlich dem Gordianus Pius, aus demſelben Material und mit derſelben Faſſung. Beide Köpfe ſind von vorzüglicher Arbeit.

6) Venuskopf aus Bronze, ähnlich der mediceiſchen, doch flüchtig gearbeitet.

7) Sokrateskopf in Bronze.

8) Faun mit hohlen Augen und vergoldeter Nebris. Vortreffliche Bronze von der ſchönſten griechiſchen Arbeit. Das aufgeſträubte Haar, die Satyrzüge des Geſichts ſind mit der größten Feinheit und Schönheit ausgeführt. Die Augen waren ohne Zweifel aus Silber oder Steinen eingeſezt. Die Büſte mit der Nebris iſt modern. Dieſer Kopf, welcher zu den ſchönſten uns übrigen Bronzen gehört, befand ſich in der Villa Albani und dann im franzöſiſchen Muſeum *).

9) Jugendlicher Athlet, von der Art, die man ſonſt Ptolemäer genannt hat, in Bronze. Sein Haupthaar iſt von der Tänia, oder der Binde umgeben, welche die Sieger in den Wettſpielen trugen; die Augen ſind hohl und die Lippen vergoldet. Der anmuthige, ächt griechiſch geformte Kopf iſt von ſtrenger Ausführung und gehört ohne Zweifel der erſten Blüthezeit griechiſcher Kunſt an. Die Büſte mit dem vergoldeten Wehrgehenk iſt modern. Auch dieſes Werk ſtammt aus der Villa Albani und befand ſich im franzöſiſchen Muſeum **).

Auſſer dieſen Bildwerken ſtehen noch fünf bronzene Candelaber an der Wand umher. Drei davon ſind von gewöhnlicher einfach-eleganter Form. Auf dem vierten iſt oben die kleine Figur eines nackten Kriegers befeſtigt, der die Lanze ſchwingt. Den fünften könnte man dem Style ſeiner Figuren und der alterthümlichen Zuſammenſetzung nach für äginetiſche Erzarbeit erklären. Der Schaft iſt auf folgende Weiſe zuſammengeſezt: Zu unterſt auf einem viereckigen Poſtament ſteht eine nackte, männliche Figur, mit ausgeſtreckten Händen, im altgriechiſchen Styl gearbeitet. Etwas höher folgt eine Spes, ganz in der alterthümlichen Anordnung, wie die erſte Figur des Incunabelnſaales; über dieſer erheben ſich ſechs ausgebogene Stengel, an deren Enden Mohnköpfe und Blumen befeſtigt ſind. Dieſelbe Figur und dieſelben Stengel wiederholen ſich noch einmal, und zu oberſt ſteht eine dritte Figur derſelben Art, welche die Schaale trägt. Zwar iſt der obere Theil reſtaurirt, doch der größere untere Theil iſt unzweifelhaft antik.

An dem für moderne Skulpturen beſtimmten Saal, welcher neben dem eben beſchriebenen liegt, wird zwar noch nicht gearbeitet; dagegen iſt die Ausſchmückung des für ägyptiſche Werke beſtimmten, welcher den Eingang zu dem Incunabelnſaal bildet, bereits begonnen.

S.

*) Geſtochen bei Piraneſi II. 19.
**) Geſtochen bei Piraneſi IV. 74.

Digitized by Google

Aubry le Comtes Madonna di S. Siſto.

Nach dem venetianiſchen Original Raphaels zu Rouen.

Im Decemberſtück 1826 der Revue encyclopédique S. 848 leſen wir den Bericht über ein dem Raphael da Urbino zugeſchriebenes Bild der Madonna di S. Siſto, deſſelben Gegenſtandes wie der in der Königl. Gallerie zu Dresden. Es wird daſelbſt mit einer Art authentiſcher Gewißheit behauptet und erzählt *): „daß die Aebtiſſin „der Abtey St. Amand in Rouen, welche im 11ten Jahrhundert geſtiftet wurde und eine Tochter des Herzogs „der Normandie zur erſten Aebtiſſin hatte, beim Cardinal „George von Amboiſe, im Jahr 1508 um ein Bild für „die der heil. Jungfrau gewidmete Kapelle bat. Jener, „hieß es ferner, wandte ſich an den berühmten Raphael „und dieſer ſchickte ihm eine Madonna, ganz ähnlich der, „welche er für das Kloſter des heil. Sixtus zu Placenza „fertigte oder gefertiget hatte??? Alles kommt darin „mit dem Dresdener Gemälde überein, nur daß auf dem „Dresdener Bild der heil. Sixtus die päpſtliche Krone, „auf dem Bild in Rouen aber der knieende Heilige eine „Biſchoffsmütze vor ſich hingeſtellt hat. Natürlich hatte „Raphael eben ſo wenig vom Papſt Sixtus, als vom heil. „Amand ein Porträt vor Augen. Seine Phantaſie ſchuf „einen Kopf für beide paſſend **)?? Bei der Frage, „welche von beiden Madonnen eher gemalt worden, muß „bemerkt werden, daß es unbeſtrittene Thatſache iſt, daß „die von Rouen noch bei Lebzeiten Raphaels in die Kapelle kam, für welche ſie beſtimmt war und daß ſie noch „beſſer erhalten iſt, als die Dresdener, weil ſie nur einmal ihre Stelle bei Aufhebung der Klöſter änderte ***). „Der Einwurf, welcher von der Verſchiedenheit der Größe „beider Bilder hergenommen wurde, iſt durch Palmaroli's „neueſte Reſtauration der Dresdener beſeitigt, indem nun „durch Herſtellung des früher umgeſchlagenen Theils der „Leinwand oberhalb der Madonna auch beyder Größe übereinſtimmeut" u. ſ. w.

In No. 7. des Dresdener artiſtiſchen Notizenblattes 1827 und weiter iſt ſchon über jenen franzöſiſchen Bericht ſattſam geſchrieben worden; wir erlauben uns jedoch hier noch zu bemerken, daß nachdem wir den von Aubry le Comte vollendeten Steindruck jener Madonna von Rouen geſehen, wir folgendes wegen jener in dem franzöſiſchen Bericht gemeldeten Abänderungen des dortigen Bildes im Vergleich mit dem Dresdener berichten müßen: Neben der im Rouenſchen Bild befindlichen Biſchoffsmütze liegt noch ein Biſchoffsſtab, der jedoch (obgleich Nebenſache) weder ſeiner Zeichnung, noch ſeiner Lage nach im mindeſten den Charakter des großen Meiſters verräth, ſondern auf eine gewiſſe Eleganz hindeutet, die nur den franzöſiſchen Künſtlern des vorigen Jahrhunderts beſonders eigen war. Eben ſo widerſprechend iſt die Anſicht jenes franzöſiſchen Referenten, die er wegen Vergleichung der von Palmaroli im Dresdener Bilde geſchehenen Vergrößerung hinſichtlich des ſonſt umgeſchlagenen obern Theils der Leinwand, wo jezt die Stange des Vorhangs zu ſehen iſt, aufſtellt und wobei er bemerkt: daß dadurch dieſes Bild dem Rouenſchen gleich komme. In dem Dresdener Bild ſehen wir durch die geſchehene Vergrößerung völlig die Stange, an welcher durch Ringe die dunkelgrünen, geöffneten Vorhänge befeſtiget ſind, dahingegen in dem Rouenſchen Bild die Vorhänge bis an den obern Rand des Gemäldes hinauf gehen und nur zwei ſchwerfällige, herabhängende Schnuren mit Quaſten ſich in der Mitte bei den geöffneten Vorhängen befinden. Auch in den Vorhängen ſind weſentliche Veränderungen in den Falten und beſonders in den Formen derſelben, die nächſt der heil. Barbara am Rand des Bildes zur Linken herabgehen.

Schon dieſes möchte hinlänglich beweiſen, daß das Rouenſche Bild nach dem Dresdener, vielleicht in Placenza ſelbſt, ſpäter copirt wurde, jedoch ſind die Zuſätze oder Abänderungen nicht glücklich gewählt zu nennen. Es iſt ſehr zu bedauern, daß wir nicht im Stande ſind, irgend eine Relation über den inneren Werth des Rouenſchen Bildes geben zu können, da diejenigen Perſonen, die es in Rouen geſehen zu haben meinten, nur einen flüchtigen Eindruck davon zurückbehielten *).

Sollen wir nach dem von Aubry le Comte lithographirten Blatt urtheilen, ſo dürfte geſagt werden: daß die Charaktere der Köpfe in den einzelnen feineren Theilen mit denen im Dresdener Bild nicht übereinſtimmen und beſonders die Madonna etwas Widriges hat, welches die mit Anmuth verbundene hohe Würde des Originals

---

*) Dieſe Nachricht wird vielen Leſern auch aus dem Dresdener artiſtiſchen Notizenblatt No. 7. 1827 bekannt ſeyn.

**) Dieſe Phraſe klingt recht leidlich, obgleich ſehr proſaiſch aus der Feder des Verfaſſers jenes in dem Revue encyclopédique befindlichen Aufſatzes, möchte aber keineswegs mit des großen Raphaels Ideen zu vereinigen ſeyn.

***) Wo kam jenes Gemälde bei der Aufhebung der Klöſter hin? Warum ſuchten nicht die franzöſiſchen Kunſtkenner und beſonders Denon jenen großen Schatz von Raphaels Hand in das Muſeum zu bringen, und wie kam es, daß überhaupt jenes Werk früher auch Quatremene de Quincy unbekannt blieb? Es ſcheint auch aus den Ausdrücken des Verfaſſers in der Revue encyclopédique hervorzugehen, als wenn er über die Originalität des Dresdener Bildes einige Zweifel hegte.

*) Merkwürdig und beruhigend für uns iſt der Ausdruck des Pariſer Kunſtberichts, Kunſtblatt No. 33. S. 132, wo in dem lezten Satz das Rouenſche Bild eine Copie nach dem Dresdener genannt wird.

Digitized by Google

nicht mehr erkennen läßt. Einen bedeutenden Nachtheil hat jenes lithographirte Blatt noch dadurch, daß es von der Gegenſeite des Originals gezeichnet iſt, folglich die heil. Barbara ſich links auf dem Blatt und der heil. Sirtus ſich zur rechten Seite befindet. Für alle, die das Raphaeliſche Meiſterwerk in Dresden kennen, macht dieſes keinen günſtigen Eindruck, welcher noch durch gewiſſe Härten im Ton und die übel angebrachten Schraffirungen im Gewand der Madonna erhöht wird, obgleich das Ganze als ein Hauptblatt der Lithographie gelten darf. Es ſind nach dem Dresdener Bild mehrere Kupferſtiche in bedeutender Größe, als von Schulze *), Friedrich Müller, Taffetti (in Rom) und geringe Copien in lithographiſchen Blättern vorhanden. Nächſt Fr. Müllers berühmtem Hauptblatt dürfte das von Schulze, früher als das Müllerſche geſtochene Blatt, in aller Hinſicht das Vorzüglichere zu nennen ſeyn, indem die Haltung und die feine Arbeit des Grabſtichels in ſchöner Harmonie übereinſtimmen und ſelbſt nach dem Urtheil der Kenner einiges in den Köpfen der Hauptfiguren dem Original treuer wiedergegeben worden.

Referent war Zeuge, daß Friedrich Müller dieſes Blatt vor ſich an ſeinem Arbeitstiſch hatte und es als den erſten Kupferſtich nach jenem Bild würdig erkannte.

Obwohl ſchon früher von jener Schulzeſchen Platte, welche Eigenthum des Königl. Kupferſtichkabinets zu Dresden iſt, Abdrücke vorhanden ſind, ſo iſt neuerlich ein Verſuch gemacht worden, Abdrücke davon von einem Kupferdrucker fertigen zu laſſen, welcher in Paris arbeitete und ſich die Art und Weiſe der dortigen Druckerkunſt eigen machte. Der Erfolg war vollkommen genügend, indem die neuen Abdrücke von der nicht retouchirten Platte kräftiger und reiner erſchienen, als die ältern, und der Totaleffekt dem Müllerſchen gleich kommt. Abdrücke von dieſem Blatt, welches 25 Pariſer Zoll hoch und 19 Zoll breit iſt, ſind zu haben in den Dresdener Kunſthandlungen zu dem Preis von 9 Thaler.

Frenzel.

*) C. G. Schulze, Mitſchüler Johann Gotthardt Müllers bei Joh. George Wille in Paris, ſtarb als Prof. der Kupferſtecherkunſt in Dresden den 28. Febr. 1819.

Aus Schweden.

Stockholm, den 4. Decbr. 1828.

Durch verſäumte Mittheilung, der dieſen Aufſatz enthaltenen Zeitung verſpätet.

Herr Profeſſor Krafft hat nun ſein großes Gemälde vollendet, die Krönung Sr. Maj. des Königs vorſtellend, und daſſelbe ward kürzlich nach dem Opernhauſe gebracht, wo es, in einem der Zimmer des Landmarſchallklubbs aufgeſtellt, zu ſehen iſt. Nächſt des Künſtlers Namen verbürgt den Werth ſeines Werkes das beifällige Zeugniß derjenigen Kunſtkenner, welche wir bisher Gelegenheit hatten, darüber zu befragen.

Mit ausgezeichnetem Verdienſt in Hinſicht der Perſpektive und allgemeinen Haltung, ſtellt die, 14 Fuß breite und 10 Fuß hohe Tafel einen Theil des Innern unſerer Hauptkirche und zwar in dem feierlichen Augenblicke dar, als (am 11ten Mai 1818) die Krone auf des Königs Haupt geſezt wurde. Unter der, faſt unzählbaren Menge von Geſtalten, erblickt man nicht weniger als 200 wirkliche Bildniſſe der in dieſem Zeitpunkte merkwürdigſten, bei der Feierlichkeit gegenwärtigen Perſonen; alle mit jener Aehnlichkeit aufgefaßt, welche wir in des Künſtlers Bildniſſen zu finden gewohnt ſind. Abgeſehen von deſſen Kunſtwerth, bleibt dies Gemälde als geſchichtliches Denkmal durch den Umſtand wichtig, daß ſeit dem kurzen Zeitraum, welcher zwiſchen jener Begebenheit liegt, bereits über dreißig der hier abgebildeten Hauptzeugen die Zeitlichkeit verlaſſen haben. So, kaum aus der Hand des Meiſters hervorgegangen, wird deſſen Werk ſchon von der Geſchichte in Beſitz genommen, die ihm den Stempel eines Nationaldenkmals aufdrückt.

Bei dem Gedanken, der ſich ſonach dem Beſchauer aufdrängt, daß es, zehn Jahre ſpäter, unmöglich geweſen ſey, dies Gemälde auszuführen, müſſen wir uns doppelt Glück wünſchen, daß ein Künſtler in unſerer Mitte lebt, deſſen Verhältniſſe ihm geſtatteten, ſeine Zeit einem ſo weit umfaſſenden Werke zu widmen, inſonderheit, wenn wir des Schickſals gedenken, welches einige frühere Krönungsgemälde traf *).

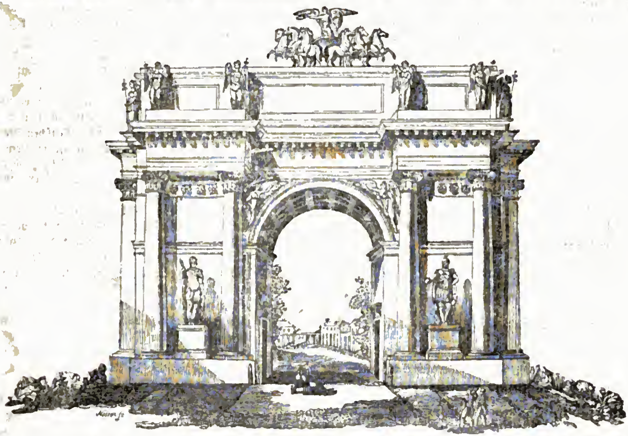
*) König Guſtav III. gab dem damals berühmten Pilo den Auftrag, ſeine Krönung zu malen, und ſezte dem Künſtler, ſo lange er damit beſchäftigt ſey, ein anſehnliches Jahrgehalt aus. In dieſer Bezahlungsweiſe lag größtentheils der Grund, daß Pilo vor der Beendigung ſeines Werkes vom Tode überraſcht wurde. Prof. v. Breda erhielt von Guſtav Adolph IV. denſelben Auftrag; jedoch verſchiedene, zum Theil bekannte Umſtände hinderten deſſen Ausführung. Gleichen Befehl erhielt derſelbe Künſtler von dem hochſeligen Könige Karl XIII., welcher auf wahrhaft königliche Weiſe für das 10 Ellen breite und 7½ Ellen hohe Gemälde 25,000 Thaler beſtimmt hatte. Zugleich mit des Monarchen Ableben unterbrach auch des Künſtlers Tod dies Vorhaben, und Breda's ſchon ziemlich vorgerücktes Werk erlitt noch das Mißgeſchick, durch ſchlechte Aufbewahrung gänzlich verdorben zu werden. Von früheren Leiſtungen dieſer Art gibt es nur Karl X. Krönung, von Oven gemalt, ſammt derjenigen Karls XI. und ſeiner Gemahlin, beide von Ehrenſtrale (ſämmtlich in Drottningholm befindlich). Nach einigen Angaben ſoll ein Gemälde, Guſtav I. Krönung vorſtellend, ſich in Frankreich befinden, wohin es vielleicht die Königin Chriſtine gebracht haben könnte, welche aus Schweden viele Kunſtſchätze und Koſtbarkeiten mit ſich geführt, die nachher, leichtſinnig von ihr zerſtreut, auf immer der Krone entzogen wurden.

Digitized by Google

N°. 5.

Kunſt-Blatt.

Dienſtag, 19. Januar 1830.



Der Triumphbogen vor dem Rigaer Thore in St. Petersburg *).

Zum Empfang des verſtorbenen Kaiſers Alexander bei ſeiner Rückkehr von Paris ward über der Straße, welche zum Hauptthore von Petersburg führt, ein hölzerner Triumphbogen nach einer Zeichnung des nun verſtorbenen Architekten Guarenghi errichtet; nachher beſchloß man, dies Monument aus dauerhafterem Material aufzuführen.

*) Nach Dr. Granville's St. Petersburgh a Journal of Travels to and from that capital etc. London, 1828. Tom. II. p. 144 ff. Die obige Skizze in Holzſchnitt iſt ebenfalls aus dieſem Werke copirt.

Der erſte Entwurf war zu ſchön, als daß man etwas daran hätte ändern ſollen; die Ausführung aber wird von dem verdienſtvollen Architekten Starof, dem Erbauer des neuen Pantheons oder der Alexander-Newsky-Kirche, geleitet. Das Material, welches man dazu anwendet, iſt Porphyr, Granit und Marmor aus den Uralgebirgen. Die einzelnen Theile werden in Ekatherinhoff nach den Zeichnungen des Architekten ganz ausgearbeitet, und von da auf den Flüſſen Tſchuſovava, Kama und Wolga nach Petersburg gebracht. Der Körper des Bogens wird aus gelbem, geädertem Marmor beſtehen, der ſich durch ſchwarze Flecken von dem Sieneſer Marmor unterſcheidet, die Säulen aus andern ſibiriſchen Marmorn, nämlich die Schäfte

gelblich, die Baſen weißlichgrau und die Kapitelle blendend weiß. Der Fries wird aus glänzend braunem Marmor gearbeitet, auf dem ſich die Inſchrift in vergoldeten Buchſtaben ſehr gut ausnehmen wird, die Piedeſtale für die Statuen werden aus einer porphyrartigen Marmorart verfertigt. In Hinſicht auf das für die Statuen geeignete Material ſind die Meinungen getheilt. Sie ſollten wohl von Bronze ſeyn, denn eine Statue von gewöhnlichem weißem Marmor, auf ein dunkelrothes Piedeſtal geſtellt, würde einen zu grellen Contraſt hervorbringen.

Der erſte Stein dieſes koloſſalen Bauwerks, das an Größe und Verhältniß nicht blos mit den Ueberreſten der römiſchen Triumphbögen, ſondern auch mit einigen der mächtigſten ägyptiſchen Tempel wetteifern wird, iſt mit großem militäriſchem Pomp am 27ſten Auguſt 1827 gelegt worden. Der Kaiſer ritt an den Platz, und alle Offiziere, Unteroffiziere und Gardeſoldaten, welche die Medaille für die Einnahme von Paris tragen, ungefähr 10,000 an der Zahl, waren dabei gegenwärtig. Dies Monument iſt zum dauernden Andenken an die Rückkehr der triumphirenden Garden von Paris, nach dem ruhmvollen Feldzuge von 1812, errichtet; und obgleich die kaiſerliche Regierung die Koſten beſtreitet, ſo trug doch der General der Kavallerie, welcher dieſe Corps bei jener denkwürdigen Gelegenheit befehligte, Theodor Ouwaroff, eine Summe von 400,000 Rubel oder ungefähr 18,000 Pf. Sterling zu deſſen Errichtung bei, während die Corporation der Kaufleute von St. Petersburg eine Summe von 2000 Guineen zu demſelben Zwecke darbrachte.

Das kunſtliebende Publikum.

„Publikum“ als öffentliche Stimme iſt ſehr nahe verwandt mit „Zeitgeiſt“, und die Berufung auf jenes, wie auf dieſen, wird von den Partheien ſehr oft bald als Panier, bald als Scheuchzel gebraucht, zum werben oder abſchrecken.

Wer ſich z. B. den Künſtlern, Dichtern, Philoſophen ꝛc. gegenüber zum Publikum zählt, ſieht ſich naturgemäß nach Gleichgeſtimmten um, faßt dieſe in ein Gedankending zuſammen, ſtellt ſich dahinter, und agirt nun gleichſam Namens deſſelben, meiſt aber für ſeine eigene Anſicht.

Die Künſtler, Dichter, Denker ꝛc. dagegen, ärgerlich darüber, daß ſie ſich vor ſolchem Schreckbild fürchten ſollen, fragen gereizt: wo, wer iſt denn das Publikum? und wollen auf menſchliche Weiſe es nur dann anerkennen, wenn es ihnen zu Dank ſich äußert.

Wenn wir uns friedliebend zwiſchen beide Theile ſtellen, ſo müſſen doch auch wir fragen: was dieſes Weſen wohl eigentlich ſey; denn unläugbar denken wir uns nur etwas Ungefähres, Unbeſtimmtes dabei, wie bei hundert ſolchen kollektiven Weſen. Man hört und nennt das Wort fünfzig Jahre, und beſinnt ſich im einundfünfzigſten, was es denn wohl genau betrachtet für eine Bedeutung habe, welchen Gegenſtand, welche Weltmacht es bezeichne.

Dieſes chaotiſche Weſen recht ins Auge zu faſſen, iſt nicht unwichtig, denn es ſteht der ganzen Kunſtwelt gegenüber als ein Chor von Stimmen, Meinungen, Urtheilen, Entſcheidungen, und übt den bedeutendſten Einfluß auf die vorhandene, wie auf die werdende Kunſt aus.

Je verworrener, verſchwommener, wandelbarer aber ein Gegenſtand iſt, deſto nöthiger, daß wir ihm gegenüber feſten Stand nehmen, wenn wir dieſen auch in der Folge nach Umſtänden wieder ändern müſſen.

Wollen wir nicht den Inbegriff derjenigen, welche ſich für eine Perſon oder Sache intereſſiren, und im Verkehr der Meinungen über ſie ſtehen, ihr Publikum nennen?

Von Sächlichem, von Begebenheiten hatte bei unſerm Denken die franzöſiſche Staatsumwälzung und in neuern Zeiten die griechiſche Sache, von Menſchen Napoleon das größte Publikum; es war und iſt ſo ziemlich über die ganze bewohnte Erde verbreitet. Schwerlich hat ein Weltumſegler oder Nordweſtdurchfahrtsſucher einen wilden Stamm angetroffen, der nicht wenigſtens von den beiden erſten Erſcheinungen Notiz und wohl auch ſeine politiſche Meinung gehabt hätte. Wollten doch auch unſere Kinder ihr Urtheil über die zweite und dritte haben.

Aber hier ſtößt uns ſogleich eine Bedenklichkeit auf.

Ueber jedes dieſer drei wichtigen, weltkundigen Objekte waren die Meinungen des Publikums getheilt, und treten ſich, wir wollen nur annehmen in zwei verſchiedenen Partheien gegenüber, ſo daß wir hier, und ſo wohl auch bei allen intereſſanten Dingen, welche auf unſer ſittliches, äſthetiſches oder politiſches Gefühl Eindruck machen und aufs Entfernteſte unſer Weſen bedingen, ein zweitheiliges Publikum annehmen müſſen. Dann eine weitere Bedenklichkeit: Sollen wir zum Publikum eines Gegenſtandes nur diejenigen zählen, welche eines Urtheils über daſſelbe fähig ſind, oder alle, die ſich ein ſolches anmaßen, eines ausſprechen, ausſchreien?

Laſſen wir das Publikum, das über politiſche Weltfragen, über bürgerliche Inſtitute urtheilt, und behalten dasjenige im Auge, welches als öffentliche Stimme in Kunſt- und Geſchmacksſachen ſich vernehmen läßt.

Jedes voreilige, unbefugte, beſchränkte, hämiſche Urtheil iſt ein läſtiges Ding, es macht nichts gut, es verderbt das Werk oder ſtört ſeinen Eindruck; willkommen iſt aber die öffentlich ausgeſprochene Meinung derjenigen, welche dem Künſtler und Kunſtwerk ebenbürtig ſind oder ſogar über beiden ſtehen; ſie ſagt, was geleiſtet, was verſäumt worden, und weiſt dem Werk ſeine Stelle im ideellen Kunſtſaal der Nation an.

Digitized by Google

Somit iſt das wirklich kunſtſinnige, kunſtliebende Publikum für bedeutende Werke in der ganzen Nation, der dieſe angehören, verbreitet. Es iſt im Grund der an viele Individuen in mancherlei Gaben vertheilte Geiſt, der das Kunſtwerk mit klarem Aug anſchaut, mit reinem Gemüth aufnimmt, mit Kunſtſinn wiegt.

Der Künſtler, der Dichter ꝛc. mag ſich das, was er ſein rechtes und eigentliches Publikum nennen möchte, gern als einen durch unſichtbare Bande verflochtenen Bund kundiger Geiſter denken.

Aber wiſſen dieſe von ihm? wiſſen ſie von einander? theilen ſie einander ihre Anſicht überhaupt und über ſein Werk mit? wo wird ihm ihr Urtheil kund, ihre Stimme vernehmbar?

Je höher ein Kunſtwerk ſteht, jemehr es Erzeugniß der reinſten, geſteigertſten Kräfte iſt, deſto mehr ſind, die es ganz zu würdigen verſtehen, da und dort, in allen Ländern zerſtreut. Fürwahr ein ſporadiſch lebendes Publikum!

Nun ſo möge der Künſtler ſolche Werke liefern, die Alter und Jugend, Hohe und Niedere, Gebildete und Gemeine anſprechen, an welchen jeder das ihm Gemäße findet und hinnimmt. Dann wird er ſein Publikum nicht zuſammenſuchen, Lob und Tadel nicht zuſammenhorchen dürfen. Alle Herzen werden ihm, hat er ſie nur recht getroffen, entgegenjauchzen, alle Hände Beifall zollen.

Allerdings! Das Allerſchönſte, Himmel und Erde Verknüpfende gefällt überall; da gehört wenig Bildung dazu, es ſchön zu finden. Aber welche Forderung! Soll und kann man alles volksthümlich machen? Die Sphäre der Kunſt iſt ſo weit, daß große Regionen derſelben nur für gereifte Geiſter zugänglich ſind. Das Volksthümliche iſt nur ein Bezirk der Kunſtſphäre. Die Maſſe „Publikum" iſt ſo zuſammengeſezt, daß die Zahl derer, welche alles Materielle, Stoffartige, Derbe, wie im Leben, ſo in der Kunſt, ſchön finden, die Zahl der für ächte Schönheit Gebildeten bei weitem überbietet.

Es müßte auffallen, warum der Künſtler, Dichter Rhapſode, Redner ꝛc. eine vielköpfige, zerſtreute, wandelbare Menſchenmaſſe zum Richter über ſein Werk, das in der Stunde der Weihe empfangene, in den reinſten Lebensmomenten, durchdrungen von dem kräftigen Gefühl der Einheit mit ſich ſelbſt und mit der Welt, ausgebildete und vollendete, ſetzen mag, da doch eigentlich nur die erleſenſten, mit ſeiner Kunſtart vertrauteſten Kunſtgenoſſen und Kunſtfreunde die rechte Inſtanz für ihn ſind, die ihm Ebenbürtigen, die ſeine Leiſtung in ihrem Entſtehen und Weſen ganz erfaſſen, eine ſolche Berufung müßte auffallen, ſage ich, wenn nicht der Darſteller bei jener Maſſe eben den großen, allſeitig berührbaren Menſchen im Aug hätte, deſſen groteske Regungen, gleichſam ein handgreiflicher Beweis durch Induktion über den Werth und die Wirkungskraft ſeines Werkes, für ihn bei weitem mehr ſind, als die ſucceſſiv eingeholten, in das kalte räſonnirende oder erzählende Wort gehüllten Notizen und Privatanſichten über dieſe Wirkung.

Oeffentlichkeit iſt Seele der Kunſt und Wunſch und Bedürfniß des Künſtlers; ſein Werk iſt für die Welt, wie es aus dem Leben der Welt genommen iſt; er will es der Welt, dem in ſeinem Bereich liegenden, möglichſt großen Theil zukommen laſſen, von dieſem angeſchaut, genoſſen, geſchäzt wiſſen; durch ſeine Darſtellung ſoll für ſie Luſt, Lehre, Erhebung erwachſen, eine Durchdringung der Gedanken und Empfindungen veranlaßt werden, durch das erweckte Allgemeingefühl eine Maſſe von Lebensregungen ſich entwickeln und in Umlauf und Austauſch kommen. Ein rechter Künſtler beabſichtigt, wie jeder tüchtige Menſch, das Wohl der Welt und ihr Fortkommen im Guten.

Das kunſtgerechte Urtheil geht zwar zunächſt nur aus dem Geiſt der Kunſtſinnigen, Kunſtverſtändigen hervor; aber ſie wollen und ſollen auch zu rechter Begründung deſſelben und zu voller Würdigung des Werkes und ſeiner Lebenskraft von dem Eindruck Zeuge ſeyn, den dieſes auf das Geſammtgemüth, die Seele einer kunſtliebenden Verſammlung macht.

Zum rechten Genuß, zu Unterſcheidung und Urtheil muß der Menſch erzogen, gebildet werden, und wenn es ſchon im Leben nicht wohlgethan iſt, ſeinen Anwandlungen den Lauf zu laſſen, ſo ſteht ein ſolches Walten des Triebes mit der bereinigten Sphäre der Kunſt in einem noch wehthuendern Gegenſaz.

In einer kunſtliebenden Geſammtheit, die als beziehungsweiſe intelligenter Verein, als Collektivſtimme gelten ſoll, wäre alſo zwar die Vernehmlaſſung ganz frei gegeben; es möchte aber von demjenigen Theile derſelben, welcher aus Selbſterkenntniß ſich kein vollſtändiges Intereſſe an dem ganzen Werk nach ſeiner formellen und materiellen Geſtaltung, mithin auch kein eigentliches Urtheil zutrauen darf, ſo viel Achtung vor dem Verein und der Kunſt gefordert werden können, daß er dem leiſen Zuge, welcher von den Kunſtſinnigen, Kunſtverſtändigen ausgeht, folge, und im Verlaufe ſeiner Kunſtgenüſſe ſeine Blicke immer mehr auf dasjenige heften lerne, was ſich als wahrhaft ſchön aus dem Minderſchönen entſchieden heraushebt.

Ohne eine ſolche Schule der Fixirung des Kunſtanges gab es nie, und gibt es noch kein gutes Publikum. Sie ſezt aber eine gewiſſe ſittliche Gezogenheit voraus, welche bewirkt, daß der Mindergebildete aus einer richtigen Fühlung ſich dem Gebildeten eher bequemt, als daß er ihn überſchreyt. Man wird dies keine beſchränkende

Bevormundung heißen; wir ſind alle lebenslang und an allen Orten in der Schule. Dieſe ſittlich-äſthetiſche Achtung beruht auf freier Anerkenntniß, und nur aus ihr kann ein Publikum hervorgehen, von welchem jedes Kunſtwerk nach Würde aufgenommen wird, wo jedes dargebrachte Schöne, jeder gegebene Anſtoß ſeine Reſonnanz findet, wo von den Bemühungen des Künſtlers nichts verloren geht, wo nichts Gemeines erhoben, nichts Ungemeines ſtumm und ſtarr vorbeigelaſſen wird.

Die mindergebildete Klaſſe des guten Publikums wird zwar immer das Werk von Seiten des Stoffs auffaſſen, obwohl dieſer erſt durch die Form der Darlegung ſeine eigentliche Bedeutung erhält; ſie ſucht in der Kunſt und durch ſie hindurch die Natur, gleichviel ob Original oder nachgeahmt, kunſtgerecht gewählt oder blos derb und keck der Wirklichkeit entnommen, materiell oder ideell behandelt. Ihre Aeußerungen ſind aber weniger Urtheile und Entſcheidungen, als naive Bemerkungen und Ergüſſe über das dargeſtellte Leben ſelbſt, wobei ſie meiſt ganz vergißt, daß und wie die Kunſt die Darſtellerin war. Das Sprichwort: „Volksſtimme, Gottes Stimme!“ findet daher wie in politiſcher, ſo auch in künſtleriſcher Anwendung ſeine Ausnahme. Es beweiſt zwar meiſtens gegen den Künſtler und ſein Werk, wenn dieſes leztere, daß ich ſo ſage, auf friſcher That mißfällt. Ein guter und vorſichtiger Künſtler wird dies ſo ſehr vermeiden, als der Kluge im bürgerlichen oder öffentlichen Leben nichts allgemein Mißfälliges auf ſich kommen läßt. Aber es können der Darſtellung günſtige oder ungünſtige Umſtände vorhergegangen ſeyn oder ſie begleiten, welche das Rauſchen des Beifalls, den Lärm des Tadels, das Steigen, das Fallen des Kunſtwerks unverdient, unverſchuldet machen.

Mit der Neugierde, der Aufnahme von volksthümlichen, berühmten, Furor machenden Kunſtwerken hat es eine eigene Bewandtniß. Ich möchte den galvaniſchen Prozeß des Berühmtwerdens vom mechaniſchen unterſcheiden, obwohl der leztere den erſtern gewöhnlich begleitet und unterſtüzt.

Ein Kunſtwerk, das durch ſeinen intereſſanten, etwa romantiſchen oder modernen Stoff, durch eine ihm günſtige Conſtellation, durch ſein Anlehnen an Zeitintereſſen, Kämpfe des Tages, durch entſchiedene Partheigängerei eingänglich geworden, wird durch dieſe Hebel fortgetragen und nimmt nun durch ſeinen Umſchwung lavinenartig an Celebrität nach dem Quadrat zu; denn was Hunderte geſehen und gelobt, wollen Tauſend auch ſehen, und tauſend Lobende machen zehntauſend Neugierige, ſo daß es endlich Ton und Mode, ja in gewiſſem Betracht unerläßliche Pflicht wird, ſich die Anſchauung des Kunſtwerks auch zu verſchaffen, wodurch dann daſſelbe die ganze Sphäre des Volksthums erfüllt und eine geraume Zeit beſchäftigt.

Das größere Publikum ſieht ſich mit geſpannter Erwartung und gereizter Vorliebe in das Werk hinein, leiht ſeinen Details die höchſte Bedeutung, findet in ſeinen Schönheiten, noch mehr in den dargelegten Natürlichkeiten volle Rechnung und ſtellt es während der Dauer ſeines Enthuſiasmus über Alles, was ihm daneben geboten werden will.

Wir wollen uns die Kunſt als einen Gemäldeſaal denken. Da nun bei den Meiſten das Intereſſe von ihrem Selbſt ausgeht und auf menſchliche Weiſe im Verhältniß der Entfernung vom Ich ſchwächer wird, ſo wird die Mehrzahl der Beſchauer den ausgeſtellten Bildniſſen ihrer ſelbſt und ihrer Angehörigen und Freunde, der vielgenannten Männer der Stadt, des Vaterlandes, dann vaterländiſchen Proſpekten, nationalgeſchichtlichen Scenen am meiſten Antheil ſchenken. An dieſe reihen ſich die Helden des Tages, Ereigniſſe aus ihrem Leben; ſodann kommen Genreſtücke, tragiſche oder komiſche Situationen aus dem bürgerlichen Leben, deren Deutung viel Unterhaltung gewährt; und nun erſt ziehen die dem eigentlichen und ewigen Kunſtkreis angehörigen Bilder das Aug auf ſich.

Einen dieſem analogen Weg könnte man vielleicht auch bei dem Intereſſe an der darſtellenden Kunſt, der Poeſie, der Literatur überhaupt nachweiſen.

Die Kunſtlenker, wie wir diejenigen nennen wollen, welche die Leitung der öffentlichen Kunſtanſtalten führen, das Publikum zum Kunſtgenuß einladen ꝛc., tragen oft dazu bei, daß der Geſchmack des Publikums einſeitig, manierirt wird, wo dann auch das Beſte nicht mehr ideell, ſondern materiell wirkt, ſo daß man auch auf ſie das Schillerſche Wort mit anwenden muß: „So oft die Kunſt gefallen iſt, iſt ſie durch die Künſtler gefallen.“ Gewiß trägt das Publikum von ſeinem jezt ſtark hervortretenden Verlangen nach ſinnlichem Stoff, und von ſeiner Kälte gegen die geiſtigen Entfaltungen deſſelben, die Schuld nicht allein. Vordem bemühte ſich das Publikum um die Kunſt, jezt bemüht ſich die Kunſt um das Publikum; die größere Concurrenz auf der Seite der Geber macht die Gabe feil und bequemt ſich den Nehmern und beliebiger Nachfrage.

Das Höhere der Kunſt, das Klaſſiſche, iſt in ſeinem vollſtändigen Erfaſſen von jeher nur für die gebildetſten Geiſter dageweſen. Hierüber kann man ſo wenig beim großen Publikum Umfrage halten, als man über die tiefliegende Veranlaſſung wichtiger Begegniſſe, über den verborgenen Grund einer charakteriſtiſchen Handlungsweiſe die Stadtſage abhören darf.

(Der Beſchluß folgt.)

Digitized by Google

N°. 6.

Kunſt-Blatt.

Donnerſtag, 21. Januar 1830.

Pigalle's und Ohmacht's Monumente in der Thomaskirche zu Strasburg.

Für den Kunſtfreund muß es von Bedeutung ſeyn, Werke zweier ausgezeichneten plaſtiſchen Künſtler in einem ſo geräumigen, durch ſeine gothiſchen Verhältniſſe edeln und ſchönen Lokale, wie die proteſtantiſche Thomaskirche zu Strasburg iſt, vorzufinden. Dieſe Werke haben zudem für den Kenner der Geſchichte und der höheren Wiſſenſchaft einen beſonderen Reiz durch ihre Beziehung auf den Helden des vorigen Jahrhunderts, Moriz von Sachſen, und auf Männer, wie **Koch**, den Hiſtoriker und Publiciſten, **Oberlin**, den Philologen, **Emmerich**, den geiſt- und gemüthvollen Prediger, deren gediegene Werke und umfaſſende Verdienſte längſt ein Beſitzthum des gebildeten Europa geworden ſind. Der Freund und Forſcher der Kunſtgeſchichte aber wird mit erhöhetem Intereſſe auch deshalb die Monumente der Strasburger Thomaskirche beſuchen, weil in den beiden Künſtlern die Repräſentanten zweier Kunſtperioden der neuen Zeit ihm begegnen, welche wir hinſichtlich der Plaſtik wohl nicht mit Unrecht in die vorcanoviſche und nachcanoviſche eintheilen.

Pigalle, der Bildhauer Ludwigs XV. von Frankreich, hatte dereinſt von ſeinem Monarchen den ehrenvollen Auftrag bekommen, das Monument Morizens von Sachſen an dem impoſanteſten Platz, dem Schluß des Chores, in der Strasburger Thomaskirche aufzuſtellen. Es bedarf keiner ausführlichen Beſchreibung dieſes Werkes, das unſeren Leſern entweder aus eigener Anſchauung — welcher Fremde hätte Strasburg betreten, ohne nächſt dem Münſter die dortige Thomaskirche aufzuſuchen? — oder durch Abbildungen im Kupferſtich und auf Münzen bekannt iſt. Auch iſt es hier zunächſt unſere Abſicht, nur das Charakteriſtiſche des Werkes hervorzuheben und in eine beſcheidene Vergleichung mit den Monumenten der beſſeren neueſten Zeit zu ſtellen. Offenbar liegt dem ganzen Gebilde ein großer und kräftiger Gedanke zum Grunde und die Anordnung der Gruppe iſt ſo ſchlicht und harmoniſch gehalten, daß von hier aus nichts den Eindruck der Ideen des Künſtlers hemmen oder ſtören kann. Der Held ſoll ſterben, und zwar nicht in dem Getümmel der Schlacht und auf der Bahn des Sieges; ſondern zu Hauſe, im Schooße des Friedens öffnet ſich vor ihm der Sarg, und dem Fieberkranken winkt der Tod, ihm zu gehorchen. An dieſe Idee, daß der Marſchall ſterben muß, langſam dem Tode entgegenſehen muß, reiht ſich die Vorſtellung der Unerſchrockenheit, des Muthes, der Heiterkeit und Todesverachtung, womit der Held, die volle Rüſtung angethan, den Lorbeer um ſeine Schläfe, den Feldherrnſtaab in der Hand, die zum Grabe führenden Stufen hinabſteigt. Auch noch jetzt beben vor ihm ſeine Feinde: über zerbrochenen Standarten ſtehen und liegen ſcheu die Wappenthiere der Feinde Frankreichs. Auf der andern Seite trauert Dankbarkeit und Liebe. Frankreich klagt um den Helden und zittert bei dem Gedanken an ſeinen allzufrühen Tod. Die allegoriſche Figur, welche das zweite Vaterland des Marſchalls darſtellt, ſucht mit der rechten Hand ihn vom Herabſteigen in den Sarg, mit der linken die gefahrvollen Anmuthungen des Todes zurückzuhalten. Der Genius Frankreichs, welcher den Helden erzogen und geſegnet hatte, ſenkt mit Bekümmerniß die Fackel. Und nicht nur das Volk, dem er gedient und das ihm den erſten Dank ſchuldet, ſondern alles Große und Gute nimmt Antheil an dem Schickſale des Grafen. Die Stärke — moraliſche und phyſiſche — verliert in Moriz ihren edelſten Jünger. Darum iſt auch ſie — oder als ihr Repräſentant Herkules — in tiefen Ernſt des Schmerzes verſunken.

Gewiß iſt dieſe Ideenreihe in den wenigen Figuren ſchön und richtig ausgeſprochen; nicht minder in der Gruppirung. Der unerſchrockene Kriegsheld ſteht erhaben und dominirt über das Ganze; um ihn ſchließen ſich die übrigen Geſtalten an. Während rechts von ihm die Feinde auch noch vor dem zum Tode Schreitenden erſchrecken, ſehen wir ſeinen Freund und Schutzgeiſt zur Linken trauernd und das dankbare Frankreich in Bewegungen verzweifelnder Angſt. Unten aber zur rechten Seite des Sarges Herkules, der ſich bekümmert, zur linken die frohlockende Geſtalt des Todes. In einem frap-

Digitized by Google

panteren Gegenſatze konnte der Künſtler die einmal zur Darſtellung gewählten Figuren nicht vereinigen. Dieſe Anordnung des Ganzen muß Jeden, der für Kunſt empfänglich iſt, unwillkührlich ergreifen und zur Bewunderung des Geiſtes, der die Idee erfunden und ihr dieſen Ausdruck gegeben hat, hinreißen, wenn er auch mit der Darſtellungsweiſe im Einzelnen ſich nicht befreunden kann.

Allerdings treten auch an dieſem Meiſterwerke franzöſiſcher Skulptur diejenigen Merkmale hervor, welche die vorcanoviſche Periode in ihrer Mangelhaftigkeit bezeichnen. Es fehlt das Studium der Natur und der Antike. Die Geſtalten ſind mit der unſicheren Weichheit und Fülle behandelt, welche das Ergebniß der einſeitigen oder dürftigen Kenntniß der anatomiſchen Verhältniſſe iſt und die lezteren entweder ganz übergeht oder übermäßig hervorhebt. Die Gewänder ſind, obwohl in geringerem Grade, als man es bei anderen Bildhauern ſeit Bernini findet, in einer willkührlichen Fülle und mit geſuchten Falten angebracht. Die Haltung des Marſchalls iſt noch am beſten gelungen; hier mußte der Künſtler das Rechte treffen: aus den Grenzen der Kunſtmode ruft ihn mit gewaltigem Arme die Begeiſterung für ſeinen Helden heraus. Dagegen hat er in dem Herkules, in dem Genius und in der Figur Frankreichs ſich von den Formen und Bewegungen einer verzerrten und unnatürlichen Kunſtperiode nicht losgemacht. Nicht aber nur dies wäre von ihm glücklich vermieden worden bei gründlichem Studium der Natur und des Alterthums. Auch ſeine Auffaſſung der Allegorie wäre dann wohl eine andere geweſen. Der Grieche hätte den Genius nicht als ein dickwangiges, wohlbeleibtes Kind, ſondern als den edel geſtalteten Knaben oder Jüngling ſich gedacht. Ihm wäre Herkules nicht in ſtummen Gram verſunken, noch hätte der Genius eine weinerliche Miene angenommen; er würde dem lezteren einen ſtill-ernſten Kummer über die Züge des jugendlichen Angeſichtes gehaucht, den Alciden aber würde er ſtark, auch gegen den herbſten Schmerz, und mit ruhigem Wohlgefallen die Unerſchrockenheit des ſterbenden Helden eines ſpäteren Jahrhunderts bewundernd, dargeſtellt haben. Niemals jedoch hätte ſich der an reine, wohlthuende Formen gewöhnte Plaſtiker dazu entſchloſſen, den Tod anders als in verſöhnender und freundlicher Geſtalt, oder, wenn auch gebietend und zwingend, doch in der edeln Würde menſchlicher Züge zu bilden. Pigalle hat das Unpaſſende und Verletzende der Darſtellung des Todtengerippes wohl gefühlt; daher er ihm einen Mantel überwarf und den offenen Theil des Kopfes gegen den Marſchall, abwärts von dem Beſchauer, der nur wenig davon zu ſehen bekommt, wandte. Aber auch dieſes Wenige und die unter dem Gewande ſichtbar werdenden Knochenfüße beleidigen das äſthetiſche Gefühl, das auch beim Abſchreckenden ſchöne Formen ſucht.

So müſſen wir Ideenreichthum, Harmonie der Anordnung, Kraft und Schwung dem alten Meiſter zuerkennen, obwohl er Natur und Maaß eben ſo wenig erreichte, als andere vor ihm und um ihn. Aber jene ruhmwürdigen Eigenſchaften beſizt er vor ſo vielen anderen, daß er wie die verklärende Abendröthe der früheren Periode moderner Skulptur zu betrachten iſt. Er war Hofbildhauer Ludwigs XV. Nach ihm hat die Bildhauerei aufgehört, franzöſiſche Hofbildhauerei zu ſeyn. Sie hat ſich geweigert, in die Moden und Etiketten der Willkühr ſklaviſch ſich zu fügen, und iſt zu der Menſchheit, der Natur, dem Leben und Ideale zurückgekehrt. Daran erinnern uns die übrigen neueren Monumente der Thomaskirche.

Die Urne zum Andenken des berühmten Alterthumsforſchers Schöpflin, von Pertois, iſt ohne Belang, auſſer dem Medaillon mit dem in Kupfer gearbeiteten Basrelief-Porträt des alſatiſchen Geſchichtſchreibers. Von Ohmacht aber ſind es vier Arbeiten, welche die Aufmerkſamkeit auf ſich ziehen. Eine am Fußgeſtell des Altars, auf welchem Kochs Büſte ſteht, ruhende Frau in antikem Coſtüme, die Mauerkrone auf dem Haupte, reicht dem verdienten Haupte den Eichenkranz dar. Neben ihr ſieht man einen Genius mit Papierrollen. Die Dankbarkeit der Stadt Strasburg gegen dieſen ausgezeichneten Bürger, Gelehrten und Beamten wird durch die Gruppe des Monuments treffend angezeigt. Der Idee entſpricht aber auch die Ausführung. In reinen und edeln Formen iſt namentlich die weibliche Figur gehalten. Ein ausdrucksvoll ſchöner Kopf wird daran bewundert, wie ihn nur das Studium der Wahrheit in den Geſtalten des Lebens und helleniſcher Vorzeit finden konnte. Man möchte in Verſuchung gerathen, das Materiale der Figur, den ſchönen weißen Sandſtein, der im Elſaß gefunden wird, für griechiſchen Marmor zu halten; er hat ſich zur Bearbeitung gut geeignet und dürfte wohl auch künftig für ähnliche Monumente neben dem bekannten rothen Steine, aus dem die Dome zu Strasburg und Freiburg ſammt ihren Skulpturen und Ornamenten gefertigt ſind, verwendet werden.

Das Denkmal Oberlins iſt gleichfalls von großem Werthe. In der Mitte des mit zwei Geniusköpfen und Laubwerk gezierten und von zwei Säulen getragenen oberen Theils, bemerkt man das gut getroffene Bildniß des gelehrten Literators en Basrelief im Medaillon. Im mittleren Theile ſteht an einem Altar die aus carrariſchem Marmor gehauene Muſe der Geſchichte, in der rechten Hand eine Papierrolle haltend. Auch dieſe Figur hat ſchöne Verhältniſſe und Züge. Weniger können wir uns mit den Gewändern verſtändigen, die zwar durch Wahrheit, aber nicht durch jene großartige Einfalt ſich auszeichnen, welche ein Haupterforderniß der Plaſtik bei ſolchen Darſtellungen zu ſeyn ſcheint.

Digitized by Google

Die beiden Monumente des Theologen *Emmerich* und des Arztes *Reißeiſſen* beſtehen aus einer gothiſchen Architektur und den Büſten beider Männer. Dieſe Büſten ſind mit Naturtreue gebildet.

Wenn in dieſen Monumenten von *Ohmachts* Hand das Große und Kraftvolle der Ideen von *Pigalle* nicht erſcheint, ſo haben *Ohmachts* Gegenſtände eine ſolche Behandlung nicht gefordert. Mit ſinnigem Gemüthe hat dagegen der Künſtler ſeine Aufgaben gelöst und in Ideen, Compoſition und Darſtellung ſein ſeltenes Talent erwieſen. Er hat gezeigt, daß er die Formen und die Grenzen der Natur kenne, daß er dem Geiſte alter Symbolik und Skulptur vertraut, und daß ihm die Idee des Schönen Leiterin bei allen ſeinen Schöpfungen ſey. Von einer anderen Mode weiß der ächte Künſtler nicht, als von der ewigen, welche die Natur ihren Gebilden aufgedrückt hat; wer dieſem Geſetze folgt, kommt nie aus der Mode.

Wir hatten das Glück, in Strasburg den liebenswürdigen Greis zu ſprechen und einige ſeiner kleinen Arbeiten in Alabaſter, einen Hermaphrodit und einen Geniuskopf, ſo wie einen Abguß ſeiner berühmten Büſte Klopſtocks und einige angefangene Werke zu ſehen, z. B. die Büſten des Präſidenten des proteſtantiſchen Conſiſtoriums, Freiherrn von *Türkheim*, und des Banquiers von *Lotzbeck* in Lahr; das Monument einer Mutter, von vier Knaben umſchlungen; beſonders aber eine Pſyche in carrariſchem Marmor, welche ſich aufrichtet, um dem Amor nachzuſehen. Die Bewunderung des Meiſters wächst, wenn man ſieht oder erfährt, daß er nicht nach Punkten, ſondern frei mit dem Meiſel in der Hand arbeitet, und ſo gleich dem Phidias des Alterthums mit lebendiger Kraft dem Steine das Leben entlockt.

— en.

Das kunſtliebende Publikum.

(Beſchluß.)

So wie der Menſch über die Richtigkeit ſeines eigenſten Denkens und Empfindens, über die bedeutendſten Angelegenheiten ſeines Lebens, über ſeine innerſten Anliegen ſich nur ſeinen Vertrauteſten eröffnen will, ſo ſind auch dem ſchaffenden Geiſt oft ſelbſt bewährte Künſtler und Kunſtfreunde nicht in jeder Beziehung kompetente Richter, und er möchte, wenn es anginge, gerade wo es ſich um die Grundidee des künſtleriſchen Schaffens, um Geiſt und Styl in höchſter Bedeutung handelt, an den vielleicht einzigen und erſten lebenden Altmeiſter ſeines Fachs appelliren, als welchem zugleich der ganze Kunſtkreis vorſchwebt, dem er allein die klarſte, freieſte Kritik zutraut, damit er ausſpreche, was an dem Werk, was an dem Künſtler und ſeinem Streben im Ganzen ſey. In dieſem Falle vermögen denn alle andere Urtheile, einzelne und geſammte, ihn nicht zu erheben, nur zu verſtimmen, und er ſpricht vielleicht gereizt das Verschen aus:

In höchſten Dingen, nennt's auch dumm,
Erkenn' ich gar kein Publikum.

Um ſich in dem unendlich Mannichfaltigen der wirklichen Welt zurechtzufinden, iſt es räthlich, durch leitende Begriffe ihm gegenüber einen feſten Standpunkt zu gewinnen. Ein wenig Pedanterie mag hier anfänglich mit unterlaufen, wenn man nur in der lebendigen Anwendung ſelbſt zuzulegen und wegzuthun weiß. Wir haben, was man Publikum nennt, insbeſondere das kunſtliebende, nach den Begriffen der Meiſten eine unbeſtimmte, zerfloſſene, grenzenloſe, wechſelnde Maſſe von Anſchauern und Stimmgebern, ſich beifällig oder mißliebig vernehmen laſſenden, von verſchiedenen Seiten ins Auge gefaßt, wir unterſchieden in der Geſammtheit Schichten, Stufen, Klaſſen. Eine derſelben haben wir zu bezeichnen aufgeſchoben, das *übergebildete Publikum*. Dieſes wird eigentlich nicht der Kunſt an ſich froh, ſondern als Vehikel zu Anregung ſeines ausgebreiteten Wiſſens, ſeiner ſpezifiſchen Intereſſen; daher es ins Kunſtwerk viel mehr Bedeutſamkeiten aller Art hineinlegt, als der Meiſter ſelbſt im Sinne trug, überall Abſichten ſucht, das Unbefangenſte als Anklang an Zeitintereſſen und Kämpfe des Tages heraushebt, und über ſolcher Sentimentalität das naive Auffaſſen der eigentlichen Bedeutung des Werkes ganz verlernt.

Das *gute Publikum* charakteriſirt ſich durch ſeine Richtung zur Einheit eines würdigen Anſchauens, durch einen gemeinſamen Zug von Bildung, getragen von Empfänglichkeit und Hingebung an die Kunſt und die Kunſtſinnigen. Das *mittelmäßige Publikum* wären die *Publika*, eine unter jenem Collektivnamen begriffene vielgeſtaltige Menge, verſchieden geſchichtet, wandelbar, vereint und doch unvereinbar; ein herrſchender Zug iſt bei ihm, daß es alles beifällig aufnimmt, was zerſtreut, ſeine eigene Zerſtreuung vermehrt, was unterhält, erheitert, alſo was mit ſinnlicher Kraft, derber Lebendigkeit, geſteigerter Virtuoſität auftritt; daß es alles Gute lobt, nur das Beſte nicht, weil diejenige Centurie, welche, wirklich kunſtgebildet, Tiefe, Anmuth und zarte Verhältniſſe zu würdigen wüßte, den kleinſten Theil ausmacht, der ſich nicht gerne bloßſtellt und doch nicht gewiß iſt, ob die übrigen Theile in ſeine Anerkennung feinerer Schönheiten eingehen werden.

Man könnte erwarten, daß jezt noch einer *dritten Art von Publikum* Erwähnung geſchehe, welche mit einem unfreundlichen Namen belegt werden müßte; ich weiß aber wirklich nirgend ein ſolches zu finden, das ausſchließend nur rohe und gemeine Koſt verlangte, das nur für die ſtärkſten ſinnlichen Reizmittel empfänglich wäre,

Digitized by Google

und von der Kunſt gar nichts wollte, als daß ſie ihm ſein mühſeliges und beladenes Daſein auf einige Zeit durch blendende Anſchauungen, rauſchendes Tonſpiel vergeſſen mache; welche das Hohe nicht beachtete, oder gar verhöhnte, und dafür das Niedrige erhöhe. Der Rohe iſt mir, wie der Böſe, ſtets ein Einzelner, und derlei aller wahren Kunſt Unzugängliche ſind in allen Ständen und Stufen des geſelligen Lebens zerſtreut; Freude an Gemeinheiten, Ob'cönitäten und Langeweile beim Ernſt der Reinheit, offenbart ſich zwar freier bei den unterſten Volksklaſſen, iſt aber bei den andern oft nur durch den anſtändigen Ton zurückgehalten.

Thätliche Rohheit gegen die bildende Kunſt, Bilderſtürmerei ꝛc. tritt in bewegten Zeiten und Zuſtänden auf, wo der Haß nicht der Kunſt, ſondern der angefeindeten Parthei ihrer Verehrer gilt.

Will man bei den rohen Aeußerungen eines der Mehrzahl nach gemeinen Publikums an das Vorwaltende des anarchiſchen Prinzips, bei den wandelbaren eines mittelmäßigen an das des republikaniſchen, bei dem charaktervollen, feſten Ton des guten Publikums an das Vorwalten des repräſentativen Prinzips denken, ſo läßt ſich nicht viel dagegen einwenden. Verfängliches liegt nichts in dieſer Parallele mit dem Staatspublikum, ja die Erfahrungen der Zeit ſprechen der Analogie das Wort.

Wohin irgend ein wirkliches Publikum einzureihen ſey, das bleibt jeweiliger Beurtheilung überlaſſen. Wenn auch ſeine Beſchaffenheit mit keiner dieſer begriffmäßigen Arten deckend zutrifft, ſo wird es doch mit der leitenden Frage: Was ſucht das Publikum? was findet es am Kunſtwerk? was thut es mit dem Fund? der einen oder andern Art leicht nahegeſtellt werden können.

Noch etwas über das Alter der Oelmalerei.

Man hat bisher das in der kaiſerlichen Gallerie zu Wien befindliche Gemälde eines gewiſſen Thomas von Mutina oder Muttersdorf, vom Jahr 1297, für das älteſte Oelgemälde gehalten. Lanzi, in ſeiner Storia pittorica behauptet aber, geſtützt auf eine genaue Unterſuchung dieſes alten Gemäldes, daß die Farben nicht mit Leinöl, ſondern mit Eyweiß abgerieben worden ſeyen.

Der gelehrte Bibliothekar Morelli zu Venedig hat indeſſen einige Jahre vor ſeinem Tode Auszüge aus einer ſehr alten Handſchrift der Bibliotheca naniana bekannt gemacht, worin nicht nur über Glasmalerei, ſondern auch über Oelmalerei intereſſante Nachrichten enthalten ſind. Der Landsmann Morellis, Cavalier Carl Anton Maria, bringt aber gelegenheitlich dieſer Notiz eine Sache in Erwähnung, die für das Alter der Oelmalerei entſcheidend wäre, wenn ſie ſich wirklich ſo verhält, wie er angibt.

Er erzählt nämlich *), daß er bei einem Beſuche, den er ſeinem Freunde, dem Dominikaner Giov. Federici zu Treviſo, gemacht habe, von demſelben in einen Saal zur ebenen Erde geführt worden ſey, wo mehrere alte Gemälde gehangen hätten, und unter dieſen ein Cruzifix mit der Jahrzahl 1177. Der Pater Federici verſicherte, dieſes Gemälde ſehr genau unterſucht und ſich durchaus überzeugt zu haben, daß es ein Oelgemälde ſey.

Das wäre denn offenbar das älteſte, bisher bekannte Oelgemälde. Da übrigens Maria den Pater Federici als einen Gelehrten ſchildert, der bereits mehrere Werke geſchrieben habe, ſo läßt ſich wohl auch annehmen, daß ſein Urtheil auf Gründen beruht haben werde. Allein was iſt ſeitdem (Maria ſchrieb nach dem Untergang der Republik) aus dieſer und den andern alten Malereien geworden, die Maria in jenem Saale des Dominikanerkloſters zu Treviſo ſah? Wohin mögen ſie gewandert ſeyn? Es wäre doch wahrlich der Mühe werth, hierüber Nachforſchungen anzuſtellen, beſonders da Maria nichts von den Gegenſtänden und der Beſchaffenheit der übrigen, gleichfalls alten Malereien jenes Saales ſagt. Ohne Zweifel iſt jenes alte Bild nicht das einzige aus jener Zeit, und wäre es noch vorhanden, ſo könnte vielleicht aus deſſen Vergleichung mit anderen Licht über Meiſter und Vaterland deſſelben verbreitet werden.

O. W.

*) Storia civile e politica del Commercio de Veneziani. T. III. p. 223 et 24.

Neue artiſtiſche Werke.

1) Les plus beaux édifices de la ville de Gênes p. Gauthier, liv. 23. 24.

2) Plans, profils, vues perspectives et détails du Pont de Bateaux de Saint-Isaac exécuté sur la Grande-Neva à St. Petersbourg en 1820, d'après les projets de S. Exc. le Lieut. Gen. Augustin de Bétancourt, Direct. gen. des Voies de Communications, publiés par G. de Traitteur. St. Petersbourg de l'impr. d'Abr. Pluchart.

3) Collection de Plans et Vues perspectives des Nouveaux Ponts projectés et construits sur la nouvelle Chaussée de Moscou pendant les années 1821 et 1822, par G. de Traitteur. Ebendaſ.

4) Zahn, die schönsten Ornamente und merkwürdigsten Gemälde von Pompeji, Herkulanum und Stabiae. 2tes — 8tes Heft. Berlin. Reimer.

5) Collezione dei Monumenti sepolcrali del Cimetero di Bologna Fasc. 1 — 41. Bologna, Zucchi 1825 — 29.

Digitized by Google

N°. 7.

Kunſt-Blatt.

Dienſtag, 26. Januar 1830.

Notizen über die wichtigſten, dermalen im Bau begriffenen Denkmale der Architektur zu Paris. Fünfter Artikel *). Beſchreibung der einzelnen Theile des Musée Charles X., hinſichtlich ſeiner Gemälde und ſonſtigen Merkwürdigkeiten.

Nachdem ich im Allgemeinen die Lage, die Ein- und Ausgänge dieſes Muſeums beſchrieben habe, werde ich es auch im Detail und zwar in der Ordnung, in der es in Bezug auf das Ganze des Louvre entworfen wurde, ſchildern.

Die Herſtellung dieſer neun Säle zu einem Muſeum begann im Mai 1826; ſie ſind unter ſich durch ſechs Fuß breite Oeffnungen verbunden, welche joniſche, eine Archivolte tragende, Pilaſter bilden; dieſe architektoniſche Diſpoſition erlaubt die perſpektiviſche Ueberſicht über das ganze Muſeum und zugleich geeignete Abtheilungen zur Klaſſifizirung der verſchiedenen, darin enthaltenen Kunſtwerke. Der mittlere dieſer neun Säle, welcher über dem Hauptthor gegen den Pont des arts hin ſich befindet, iſt durch Gruppirung von Säulen korinthiſcher Ordnung in drei Theile abgetheilt und ſoll künftig zu den Vorleſungen der Hrn. Champollion und Raoul-Rochette dienen. Die darauf folgenden vier Säle ſind aber mit Ausnahme der Deckengemälde auf gleiche Art dekorirt, wie die vier erſten.

Ich fange in der früher abgebrochenen Reihefolge an, nämlich an dem Saal, der nach dem der ſieben Kamine (des sept cheminées) kommt.

Erſter Saal. Der König (von Frankreich) weiht den Künſten das Musée Charles X. Dieſes Gemälde iſt noch nicht vollendet und kann daher die Aufmerkſamkeit des Publikums nur durch ſeine Hauptanlage auf ſich ziehen: der Meiſter deſſelben, Hr. Gros, welcher drei andere Plafonds in demſelben Lokal beendigt hat, von denen ich ſpäter ſprechen werde, hat ſein Künſtlerintereſſe edelmüthiger Weiſe zum Opfer gebracht, damit man das Muſeum in der dazu beſtimmten Zeit öffnen könne. In dieſem erſten Saal ſind bereits Mumienkäſten und ſelbſt Mumien nebſt andern ähnlichen Gegenſtänden aufgeſtellt.

Zweiter Saal. Hr. Horace Vernet hat auf dieſem Deckengemälde den Papſt Julius II. vorgeſtellt, wie er mit Bramante, Michael Angelo und Raphael die Arbeiten des Vatikans und der St. Peterskirche zu Rom anordnet. Dieſe Compoſition iſt durch ihr Colorit und die Kraft des Pinſels, mit der es der Künſtler ausgeführt hat, ganz beſonders merkwürdig. Hr. Horace Vernet wird durch dieſe ſolide Arbeit gewiß den Ruhm befeſtigen, den ihm weniger ernſte Arbeiten im hiſtoriſchen Fache (er iſt bekanntlich der erſte Schlachtenmaler Frankreichs) bereits erworben haben. Sein Julius II. erwarb ſich die Lobſprüche ſeiner Kollegen, und ſomit kann ihm der Beifall des Publikums nicht ausbleiben; nur möchte vielleicht der Compoſition ſeiner Verzierungen an den Wölbungen (die Plafonds ſind nämlich mit den Seitenwänden durch Wölbungen oder Hohlkehlen von ſechs Fuß Durchmeſſer verbunden) die Reinheit und Eleganz fehlen, an welche der Name von Raphael und Julius II., die in dem Hauptgemälde vorgeſtellt ſind, hätte erinnern ſollen. Vor den Fenſtern dieſes Saals und längs der Lambrien im Hintergrund ſind Schau- und Glaskäſten von Mahagoniholz aufgeſtellt, die mit vergoldetem Bronze verziert ſind; eine große Anzahl von Gegenſtänden, die ſowohl ihrer Materie, als ihrer Vollkommenheit oder Seltenheit wegen koſtbar geworden ſind, füllen dieſe Meubles aus. Man ſieht darin goldenes Geſchmeide, geſchnittene Steine, Kleider, Fußbekleidungen, Farbenkäſten, Dintenzeuge und eine Harfe, alles ägyptiſchen Urſprungs.

Dritter Saal. In demſelben ſind ägyptiſche Urnen, Götzenbilder und Manuſcripte aufbewahrt. An der Decke hat Hr. Abel de Pujol das durch Joſeph gerettete Aegypten vorgeſtellt. An der linken Ecke des Gemäldes iſt ein Hund (sirius), der über die Gewäſſer des Nils Flammen ausſpeit und ſie dadurch vertrocknet. Aus den Dünſten des Fluſſes erheben ſich ſieben Megären, welche die ſieben Hungerjahre vorſtellen; ſie wollen mit ihren ſcheußlichen Händen eine Frau (das perſonifizirte Aegypten)

*) S. Kunſtblatt Nr. 89. v. J.

Digitized by Google

anfaſſen, die ſich in Gegenwart des auf ſeinem Throne ſitzenden Pharao dem Joſeph in die Arme wirft. In dem Streit der Allegorie mit der Wirklichkeit liegt etwas, was den Eindruck unvollkommen macht. Das Gemälde verräth übrigens einen kecken Pinſel und bringt im Ganzen majeſtätiſchen Effekt hervor. Die Figuren, die in der Wölbung Früchtengehänge tragen, ſind ein wenig zu groß und ziehen daher, zum Nachtheil des Hauptgegenſtandes, die Aufmerkſamkeit zu ſehr auf ſich.

Vierter Saal. Dies iſt der lezte, deſſen Glaskäſten ägyptiſche Kunſtwerke enthalten. Der Inhalt des Deckengemäldes zeigt den Uebergang der ägyptiſchen zur griechiſchen Civiliſation an; die Compoſition deſſelben iſt rein allegoriſch. Man bemerkt Aegypten im Himmel auf Wolken ſitzend, und ihr gegenüber eine junge, ſanfte und liebreiche Frau, die einfach, aber geſchmackvoll gekleidet iſt: es iſt Griechenland. Vom Studium und Genie geleitet, ſchreitet ſie mit einem Ausdruck von Neugierde, Vergnügen und Vorſichtigkeit zugleich gegen Aegypten vor, und dieſe Gefühle hat der Künſtler, Hr. Picot, ſehr glücklich ausgedrückt. Dieſes hübſche Gemälde iſt mit Wölbungen eingefaßt, deren Farben wohl gewählt und deren Ornamente gut angepaßt ſind.

Fünfter Saal. Er bildet den Mittelpunkt des Muſeums und iſt durch ſeine architektoniſche Diſpoſition in drei Abtheilungen getheilt, für welche Hr. Gros drei Deckengemälde geliefert hat. Im mittleren Gemälde ſieht man den wahren Ruhm ſich auf die Tugend ſtützen; das Süjet des Gemäldes rechter Hand ſtellt die Zeit vor, welche die Wahrheit bis zu den Stufen des Throns emporhebt, und das linker Hand iſt Mars, von der Siegesgöttin bekränzt, wie er der Mäßigung Gehör gibt. Dieſe drei Gemälde ſind mit auſſerordentlicher Kraft des Pinſels ausgeführt und verſprechen zum Voraus, was der Entwurf des Plafonds im erſten Saal werden wird, wenn Hr. Gros ihn vollendet hat. Nie hat dieſer ausgezeichnete Künſtler, wie ich glaube, einer Figur ſo viel Relief gegeben, als ſeinem durch die Siegesgöttin bekränzten Mars; dieſe drei Compoſitionen machen eine ſehr ſchöne, harmoniſche Wirkung; ihr Colorit iſt blühend und jeder Gegenſtand iſt ſehr deutlich ausgedrückt, ſo daß das Auge ſich in dieſem Saale lebhaft angezogen fühlt, deſſen architektoniſche Verzierungen von weißem Stuc, die Kapitäle und einzelne Geſimsglieder vergoldet ſind. Die Guirlanden, welche das Hauptgemälde umfaſſen, ſind mit vielem Geſchmack angepaßt.

In der Mitte dieſes Saals iſt ein ſehr ſchöner antiker Fußboden von Moſaik, auf dem ſich ein marmornes Poſtament mit der Büſte des Königs Karl X. erhebt, die Hr. Pradier von franzöſiſchem weißem Marmor aus St. Béat in den Pyrenäen verfertigte. Dieſes Werk eines der geſchickteſten Bildhauer von Frankreich erinnert durch die kecke Art, mit der es modellirt iſt, an die Büſte des Königs Louis XVIII., welche dieſer Künſtler auf der lezten Kunſtausſtellung hatte.

Sechster Saal. In den Glaskäſten dieſes Saals hat man die Emaillen und Fayencen aufgeſtellt, die im 16ten Jahrhundert in Italien verfertigt wurden. Der von Hrn. Fragonard gemalte Plafond ſtellt Franz I. und die Königin von Navarra, ſeine Schweſter, vor, die von Hofleuten umgeben ſind und die Kunſtwerke empfangen, die ihnen der Primas von Italien überreicht. Franz I. iſt von vorne dargeſtellt, was einigermaßen verhindert, daß man ihn ſogleich erkennt. Dies war eine ſchwer zu vermeidende Klippe, denn das Geſicht dieſes Fürſten iſt vom Profil ganz anders, als wenn man es von vorne ſieht, wovon man ſich ſelbſt überzeugen kann, wenn man ſein Porträt von Bronze im Muſeum Angoulême betrachtet. Man weiß, daß Franz I. wegen einer Bleſſur am Backen gewöhnlich nur vom Profil gemalt worden iſt und deswegen iſt man gewohnt, ihn ſo zu ſehen.

Siebenter Saal. Hr. Meynier hat die Decke dieſes Saals, in dem antike bronzene Figürchen aufgeſtellt ſind, mit einem Gemälde geziert, auf dem man die Nymphen von Parthenope wahrnimmt, wie ſie die Penaten, Bilder ihrer Hausgötter, fern von ihren Küſten tragen; ſie werden von der Göttin der ſchönen Künſte an die Ufer der Seine geführt. Dieſe Allegorie paßt vollkommen zu der Beſtimmung des Saales, in dem ſie ſich befindet.

Achter Saal. In dieſem und dem folgenden Saal ſind alle antike Vaſen aufgeſtellt, die der König gekauft hat, und die eine eigene ausführliche Beſchreibung verdienen. Ich muß mich hier begnügen, das ſchöne Gemälde des Hrn. Heim zu erwähnen.

Das Süjet iſt bizarr, aber großartig; der Künſtler hat es wenigſtens ſo dargeſtellt. Der Veſuv, durch einen Mann von der Natur der Cyklopen perſonifizirt, ſteht an dem Rand ſeines Kraters und erwartet von Jupiter das Feuer des Himmels, welches Herkulanum, Pompeja und Stabia verzehren ſoll. Der Gott der Götter vertraut ihm das Feuer mit einem Ausdruck von Gleichgültigkeit, der dem Gegenſtande einen Charakter von Erhabenheit gibt. Unter den Wolken, auf denen ſein Thron ſteht, kommen die drei perſonifizirten Städte in der Luft geflogen, um die Gnade des Gottes der Götter anzuflehen; im Hintergrund ſieht man den Himmel und das Meer, und auf den entfernten Küſten die drei unglücklichen Städte, welche verſchüttet werden ſollen. In dieſer Compoſition zeigt ſich ganz die Geſchicklichkeit des Zeichners; der Veſuv und Jupiter ſind meiſterhaft gemalt; der Erſtere iſt mit der größten Einfachheit behandelt und der Zweite, der den Mittelpunkt des Gemäldes einnimmt, erinnert an die Werke der größten Meiſter. Es gibt nichts Anmuthigeres, als die Gruppe der drei Frauen, welche

Digitized by Google

die drei Städte vorſtellen: der Typus und die Anordnung derſelben gehören unſtreitig Hrn. Heim; etwas Aehnliches kann nur durch einen Mann von wahrem Talent erfunden und ausgeführt werden; das Publikum wird durch dieſes Werk das Verdienſt dieſes Mannes ſchätzen lernen, von dem alle Künſtler ſchon lange überzeugt ſind.

Neunter Saal. Der Maler des Plafonds iſt Hr. Ingres. Das Gemälde ſtellt den vergötterten Homer vor, dem alle großen Männer auf der Schwelle ſeines Tempels ihre Ehrfurcht bezeugen.

Der göttliche Dichter ſizt auf einem goldenen Thron; unter ihm ſind die Figuren zweier Frauen, wovon die Eine die Ilias und die Andere die Odyſſee iſt. Orpheus, Linus und die Muſen ſieht man in der Ferne. Näher bei dem Sänger Achills ſind einerſeits Herodot, Pindar, Sokrates und Plato, andererſeits Aeſchyles, Sophokles, Euripides, Menander, Apelles; auch Raphael iſt unter dieſe Perſonen des Alterthums eingereiht.

Das Ganze bildet zwei Gruppen, welche der alte Homer gleichſam beherrſcht. Der Vordergrund des Gemäldes wird von Perſonen neuerer Zeiten eingenommen, deren Verdienſt oder Talent durch die Poeſie Homers entwickelt wurde, oder die ſich mehr oder weniger durch ihre Celebrität demſelben nähern; ſo ſieht man z. B. Boſſuet, Fenelon, Corneille, Racine und Boileau bei Longin ſtehen, der gleichſam als Uebergang von der alten auf die neue Zeit dient. Hr. Ingres ſtellte Raphael zu den Perſonen des Alterthums; Pouſſin ſcheint er als den Meiſter der Kunſt bei den Neuern vorzuſtellen; er iſt in Geſellſchaft mit Dante, Taſſo, Camoëns und Shakſpeare.

Dieſe ganz originelle Compoſition, in der ſich Schönheiten vom erſten Rang befinden, verräth den ausgeſprochenen Geſchmack des Hrn. Ingres für die Schule von Florenz. Sein Gemälde iſt ein bildlicher Traum in der Art desjenigen, wozu Boetius im fünften Jahrhundert den Typus gegeben hat; es erinnert an Dante's göttliche Komödie und Petrarcha's Triumphe. Bei dieſer Compoſition läßt nichts auf Nachahmung ſchließen; denn ſie ſtammt offenbar von den nämlichen Ideen von Philoſophie und Poeſie ab, denen Raphaels Diſputa und Schule von Athen ihr Entſtehen verdanken.

(Der Beſchluß folgt.)

Ueber einige Glasmalereien im Kloſter Wiblingen bei Ulm.

In dem merkwürdigſten Zeitabſchnitte des ſechszehnten Jahrhunderts, zugleich einem der fruchtbarſten in der ganzen Lebensgeſchichte des deutſchen Volkes, der die Geſchichte des Reformationsweſens einſchließt, ſuchten ſich die ſo heftig aufgeregten Gemüther der einander gegenüberſtehenden Feinde auf jede erſinnliche Weiſe Luft zu ſchaffen. Keine der beiden Parthien wollte ſich hierin von der andern überbieten laſſen. Selbſt in dem trägſten Gemüth regte ſich wenigſtens etwas Mutterwitz, den es nun nach ſeiner Art und Weiſe über die Andersdenkenden ergoß. Daß dieſe Art und Weiſe nicht immer eine feine war, läßt ſich erwarten von dem Zuſtande der Rohheit, aus dem allmählich erſt die Menſchheit ſich mühſam herauszuarbeiten begann. Man ſchrieb nicht nur Büchlein und Traktätlein gegen einander, gegen welche Reichs- und Städtetäge vergeblich Verbote ergehen ließen, ſondern auch die Künſte wurden zu Hülfe genommen, um dem ſatiriſchen Witz zu dienen. Davon geben zwei Glasmalereien Zeugniß, die einſt im Kloſter Wiblingen zu ſehen waren, und ſpäter im Archiv zu Ulm aufbewahrt wurden, wo ſie noch zu ſehen ſeyn ſollen. Ein Euſtachius Günzburger, ein Anhänger der alten Lehre, deſſen Namen ich auf vielen Briefen der damaligen Zeit geleſen habe, ließ dieſelbe verfertigen.

Die eine dieſer Malereien theilt ſich in zwei Felder, deren Scheide von einer Statue gebildet wird, die ein ziemlich heidniſches Ausſehen hat. Auf einem etwas hohen Fuße erhebt ſich eine ſich nach oben zu erweiternde Säule, die einem weiblichen Oberleibe zum Ruhepunkt dient, der nackt, ohne Arme, mit vollen Brüſten (die an die Naturvergötterung der Alten erinnern) eine Krone als Kopfbedeckung hat. Soll dieſe weibliche Figur das Sinnbild des alten Glaubens ſeyn, ſo deuten vielleicht die abgeſchlagenen Arme und der entblößte Leib auf Schmähungen und Kränkungen des alten Glaubens durch die Proteſtirenden, wenigſtens auf Enthüllung der kirchlichen Myſterien, die gar nicht im Sinn der Anhänger des alten Glaubens lag. Dieſe Deutung iſt wohl die richtige, wenn man ſieht, daß die Figuren des innern Feldes gerade nach dieſem Bilde ihre Schritte richten. Vorne geht der Papſt mit einer Kirche auf der linken und dem Krummſtab in der rechten Hand. Er iſt in vollem Ornat. Ihm folgt ein Kardinal mit ſeinem Hute. Hinter ihm erſcheint ein Biſchoff und dieſem folgte paarweiſe ein Zug von Mönchen und Nonnen, alle in der ihnen eigenthümlichen Ordenspracht. Sämmtliche Figuren haben die Hände gefaltet und ſehen nach dem geſchändeten Bild des Glaubens andächtig, aber mit ſichtbarer Betrübniß hin. Oberhalb dieſer Scene erblickt man in Wolken die Mutter Gottes mit dem Jeſuskind und Gott den Vater mit der Weltkugel.

Unterhalb der Scene ſtehen die Worte:

Bleybt ſtandhaft In bemiebikaytt
Bay der allgemeinen Criſtenhaytt,
Dan ſo hatt gewiß die Rechte ler,
Darůmb ſich niemand von ir ker.

Das andere Bild verſinnlicht das Weſen und Treiben der Evangeliſchen, vorzüglich ihrer Lehrer. Die Verſtel-

Digitized by Google

lung erinnert an das Gleichniß des Herrn von dem Acker, unter dem er die Welt verſtand nach ihrer verſchiedenen Fähigkeit, den Saamen ſeiner Lehre aufzunehmen. Der Sämann iſt hier ein evangeliſcher Prediger ganz in dem Habit eines wittenberg'ſchen Theologen jener Zeit mit der Doktorsmütze; vielleicht Luther ſelbſt, woran wenigſtens das Ausſäen des Saamens, das mit der Rechten geſchieht, erinnert. In der Linken hält er ein Buch, wahrſcheinlich die Bibel, aus dem er mit großem Eifer vorlieſt. Von dem ausgeſtreuten Saamen ſieht man auch hin und wieder bereits die Früchte auf dem Acker hervorkeimen, die in einer großen Menge Köpfe beſtehen, die den Mützen nach niemand als Wittenberger Studenten angehören können. Sie tragen alle ſpitzig vorſtehende Kinnbärte und haben begierig die Augen auf den vor ihnen ſtehenden Lehrer gerichtet; in der vorderſten Reihe dieſer Köpfe befindet ſich einer, der ſich aus dem Erdreich bereits bis in die Mitte des Leibes hervorgearbeitet und ein Buch vor ſich liegen hat, in welchem er dem Lehrer nachzuleſen ſcheint. Wahrſcheinlich einer der bereits für die Sache der Reformation herangewachſenen Lehrlinge Luthers. Man kann dieſem Spiel der Malerei etwas Lebendiges und Intereſſe Weckendes nicht abſprechen. Auf dem Rücken des als Berg anſteigenden Ackerfeldes ſteht eine ehemals gewiß ſehr feſte Stadt, umgeben mit Mauern, Thürmen und Bollwerken aller Art, zuverläßig eine Verſinnlichung der als Gottesſtadt dargeſtellten Kirche Chriſti. Die vielen Schäden und Riſſe, welche die Kirche genommen hat, werden bereits an dieſer Stadt aller Orten ſichtbar. Oben in der Luft ſchwebt nämlich ein Mann, nach der Aehnlichkeit der Züge derſelbe, der unten auf dem Acker den Saamen ausſtreut. Er hat eine Zange, mit der er ſo eben einen der höchſten Theile der Gottesſtadt, nämlich die Spitze eines Thurms herabreißt. Ihm ſtehen zwei Teufel in Geſtalt fliegender Drachen, mit langen Schnäbeln, Füßen, Flügeln und Schlangenſchwänzen bei, deren jeder einen Blaſebalgen in der Hand hält, mit dem er tüchtig auf die Stadt losbläßt, ſo daß alles zuſammenfällt und an das durch Joſua zerſtörte Jericho erinnert. Der eine der Teufel iſt gerade ſo geſtellt, daß er zugleich bei dem perorirenden Sämann die Dienſte eines Inſpirators verſehen kann. Unterhalb dieſer Scene ſtehen die Worte:

Wir haben Vil ſetten Jn vnſern hirn,
Darmit wir das gemain volk verfüren,
Wollen auch nit darvon weychen,
Biß wir die ganz kriſtlich kirch zerreyßen.

Man kann der ganzen Darſtellung nicht abläugnen, daß ſie den weſentlichen Unterſchied der alten und neuen Kirche treffend darſtellt. Dort das andächtige Wallfahrten zu einem Bilde, hier das Lehren und Predigen. Indeſſen muß man ſich doch wundern, daß der, welcher zu dieſen Bildern die Idee gab, nicht gewiſſe Beziehungen vermieden hat, die einer möglichen Mißdeutung ausgeſezt waren, die zwar zum Vortheil der Neugläubigen, aber zum Schaden der alten Kirche dienen mußten. Das Bild, zu dem hier die Wallfahrt gethan wird, gleicht eher einer Venus oder Cybele, als der Himmelskönigin, wozu noch der völlig nackte Leib mit etwas vollen Brüſten kommt, der ſich offenbar für ein Marienbild nicht ſchickt. Die Evangeliſchen konnten ſomit die ganze Scene als eine Satyre auf heidniſch-chriſtlichen Gottesdienſt deuten, während ſie, die beiden Teufel ausgenommen, mit dem Bilde, das ihr Weſen und Treiben verſinnlichen ſollte, wohl zufrieden ſeyn konnten. Denn ſie wollten ja wirklich das alte Glaubensgebäude niederreißen, und dies im Sinn Luthers durch Lehren und Predigen.

Deſſenungeachtet ſann der orthodox evangeliſche Rath zu Ulm, als Schutzvogt des Kloſters Wiblingen, auf Mittel und Wege, die wenigſtens ihm ſehr anſtößig ſcheinenden Glasmalereien den Blicken der Menge zu entziehen, und dekretirte daher Freitags den 13. April 1566 Folgendes: „Meinem günſtigen Herrn, Euſtachius Günzburger ſoll das geſchmelzt vngepürlich vnd ſchmeblich Glaßwerk, ſo er gen Wiblingen in das Kloſter machen laßen, verwiſen vnd im vferlegt werden, Verordnung zu thun, damit es noch vor Nachts widerumb ab dem Weg kome.“ Günzburger, der auf jeden Fall nichts dabei zu verlieren meinte, wenn die Malerei noch länger in der Kirche zu ſehen ſey, ſcheint das Wegſchaffen dem ehrſamen Rath überlaſſen zu haben, der ſie nun auch zu Händen nahm und in ſein Archiv brachte.

Die zweite Glasmalerei ſtammte ebenfalls von dieſem Euſtachius Günzburger her. Auch auf dieſer ſind zwei Felder zu ſehen. Auf der rechten Seite die wahre Kirche mit mehreren nicht unpaſſenden, aber auch manchen für die alte Kirche nicht ehrenvoller Deutungen fähigen Emblemen und Inſchriften, auf der linken Seite die falſche (evangeliſche) Kirche. Hier ſpielt ein feuerſpeiender Drache die Hauptrolle; er ſteht oberhalb der Kirche, und aus ſeinem weit offenſtehenden Rachen gehen die Worte hervor: Gottes Wort im Herzen (?), auf dem Herzen die Worte: der Teufel im Herzen. Ein Geiſtlicher, der ſich hier befindet und der auch gerade im Predigen begriffen iſt, ſteht dem Teufel wacker bei. Die Inſchriften ſind deutſch und lateiniſch. Unterhalb dieſer Scene ſtehen die Worte: Hans Egenolf von Knöringen 1564. Dieſer ſcheint alſo für Günzburger diesmal den Namen hergegeben zu haben. Der Rath von Ulm kannte aber den wahren Vater des Kindes und befahl Günzburgern ernſtlich, das ärgerliche Glas wegzuſchaffen. Es kam, wie das obige, in das Ulmer Archiv.

Carl Jäger.

Digitized by Google

N°. 8.

Kunſt-Blatt.

Donnerſtag, 28. Januar 1830.

Notizen über die wichtigſten, dermalen im Bau begriffenen Denkmale der Architektur zu Paris. Fünfter Artikel. Beſchreibung der einzelnen Theile des Muséo Charles X., hinſichtlich ſeiner Gemälde und ſonſtigen Merkwürdigkeiten.

(Beſchluß.)

Spätere Beſichtigung des Gemäldes von Ingres, genauere Bekanntſchaft mit den mir unvergeßlichen Künſtlern von Paris, von denen meine Gefühle und Begriffe über Kunſt während eines vierjährigen Aufenthalts daſelbſt ſo manchfachen Nutzen zogen, gaben mir Gelegenheit, folgendes niederzuſchreiben, das ich aus der vertrauten Unterhaltung mit denſelben im Gedächtniß bewahrt hatte.

Die Wahrheit der Nachahmung iſt bei den ſchönen Künſten nicht der Zweck, ſondern nur das Mittel; man kann dieſe große Wahrheit, auf der die Künſte beruhen und von der ſie ihr ganzes Weſen erhalten, nicht oft genug wiederholen und vertheidigen. Der heut zu Tage gemeinſte Irrthum iſt, daß man die Wirklichkeit mit Poeſie umkleiden will, und daß man glaubt, eine Statue oder ein Gemälde müſſe eine vollſtändige Täuſchung auf unſere Sinne hervorbringen. Wenn dieſer Irrthum fortbeſteht, ſo wird er bewirken, daß ſich künftig ſchwerlich mehr Poeten, Bildhauer und Maler bilden.

Von den leztern muß ich einen anführen, der nicht aufgehört hat, ſich kräftig anzuſtrengen, um die Würde der Kunſt, die er ausübt, unbefleckt zu erhalten. Dies iſt Hr. Ingres. Keiner hat vielleicht geſucht, mit mehr Gewiſſenhaftigkeit nachzuahmen, als er; allein bei ſeinen Arbeiten iſt die Nachahmung immer einer beſtimmten, ſtarken, anmuthigen oder großen Idee, je nach dem Gegenſtand, zu dem ſie angewendet wurde, untergeordnet geweſen. Dieſes Bedürfniß, ſeine Gedanken zu conzentriren, indem er ſeinen Formen Gleichartigkeit gibt, dieſer Inſtinkt, der ihn zwingt, Details, die davon abzuweichen ſtreben, zu der Einheit der vorzüglichſten Züge eines Geſichts oder einer ganzen Perſon zurückzuführen, iſt ſelbſt bei ſeinen Porträts ſehr auffallend.

Dieſes ſeltene Idealiſirungsvermögen hat natürlich in ſeiner Compoſition der Apotheoſe Homers eine würdige Anwendung gefunden. Hier folgt noch eine zweite, deutlichere Beſchreibung dieſes meiſterhaften Gemäldes: auf einem blauen Himmelgrund erhebt ſich der Fronton und das Obertheil der Säulen eines marmornen Tempels, der Homer zu Ehren erbaut wurde. Vor dem Portikus ſizt Homer, der die Mitte des Gemäldes einnimmt, auf einem goldenen Thron und hält mit einer Hand eine Lanze, mit der andern die Rolle, auf der ſeine Werke geſchrieben ſind. Ueber ſeinem Haupt hält eine Siegesgöttin eine goldene Krone; rechts und links von ſeinem Thron ſind die Figuren zweier Frauen gruppirt, die den Charakter der Kraft und des Nachdenkens an ſich tragen; die Eine hat einen Degen, es iſt die Ilias; die Andere hält ein zerbrochenes Ruder, es iſt die Odyſſee. Man ſtelle ſich nun Homer mit einer doppelten Reihe Perſonen umgeben vor, die vom Tempel abwärts um ſeinen Thron eine gebogene Linie beſchreiben und gegen die Mitte ſich zuſammenſchließen, indem ſie ſich der unteren Einfaſſung des Gemäldes nähern, und man hat eine Skizze von der materiellen Stellung der Perſonen. Aber dieſe Menge von Perſonen iſt, wie man ſich leicht denken kann, nicht dem Zufall nach verſammelt.

Zwiſchen dem Tempel und Homer hat der Maler, wie mitten durch einen Dunſt, Orpheus, Linus und die Muſe ſehen laſſen, deren Züge in dieſem Gemälde ungewiß ſind, wie ihr Daſeyn es in der Geſchichte iſt. Auf dem nämlichen Plan, wie Homer, und zu ſeiner Rechten, ſind Aeſchylus, Sophokles und Euripides, die dem Vater der Poeſie ihre Ehrfurcht bezeugen. Nicht weit von dieſen Tragikern ſind Menander und Demoſthenes. Der Maler Apelles kommt auch zur Begrüßung Homer's, er tritt vor und hält hinter ihm an der Hand den jungen Raphael d'Urbino, den Hr. Ingres, eben ſo gerecht als zart, ausnahmsweiſe mitten unter die Alten geſtellt hat. Virgil unterſtüzt den Dante, der ſich vor Homer beugt, und dieſe Gruppe ſcheint den Uebergang des Alterthums zu den neueren Zeiten anzuzeigen. Von dieſem Punkt aus erſcheinen die an die untere Einfaſſung geſtellten Per-

Digitized by Google

ſonen nur mit halbem Leib, und ſo ſind Taſſo, Shakſpeare, Corneille, Lafontaine und Mozart, dieſe höchſten und unter ſich ſo verſchiedenen Genies vorgeſtellt, die dem Ruhm des alten Homer beigeſellt zu werden verdienen.

Von der andern Seite links von Homer entwickelt ſich eine andere Reihe von Perſonen. Obwohl ſie durch die Compoſition der Gruppen verſchieden iſt, ſo bildet ſie doch in ihrem Ganzen eine übereinſtimmende Linie mit der andern Reihe. Pindar erhebt ſeine elfenbeinerne Leyer zu dem göttlichen Poeten; Anakreon kommt nach ihm. Plato läßt ſeine philoſophiſchen Werke fallen und Sokrates ertheilt ihm den Rath, ſich nur mit göttlichen Dingen zu beſchäftigen. Nach ihnen kömmt Perikles und Phidias, der mit kräftigem Arm ſeine Meißel als Zeichen ſeiner Ehrfurcht darbietet. In der erſten Reihe hat man Raphael von Apelles geführt geſehen, in dieſer iſt Michael Angelo in ſeinem Nachdenken vertieſt und ſcheint nicht zu bemerken, daß er in der Geſellſchaft Pindars und Phidias iſt. Ariſtoteles bemerkt Homer kaltblütig, während Alexander der Große das Käſtchen hält, in das er die Ilias und Odyſſee verſchließt. Ariſtarch wirft einen durchdringenden Blick auf Homer, während unten in der andern Ecke der Einfaſſung die Männer neuerer Zeit ſich befinden, unter denen man von dieſer Seite Camoëns, Fenelon, Racine, Gluck und Molière bei Longin findet, der ſeine Abhandlung vom Erhabenen ſchreibt, während Boileau mit boshaftem Blick der Hand des Redners folgt und ſein Werk überſezt. Ganz unten in der Mitte des Gemäldes iſt die ernſte Figur Pouſſin's, der mit einer Hand eine Mappe hält, und mit der andern auf Homer als die Quelle des Guten und Schönen in den Künſten zeigt.

Dieſe Arbeit iſt mit der Feinheit und Sicherheit der Pinſelſtriche ausgeführt, welche das Talent des Hrn. Ingres auszeichnen. Es iſt bemerkenswerth, daß dieſer Maler bei ſeiner Vorſtellung von ältern und neuern Perſonen auf demſelben Gemälde eine ungemeine Biegſamkeit des Talentes gezeigt hat. An Homer und an den beiden ſinnbildlichen Figuren zu ſeinen Seiten findet man alles das wieder, was die antike Ernſthaftigkeit Impoſantes und Majeſtätiſches hat. Die Figur des Dante erinnert an die Zeit, zu der dieſer Dichter gehörte, und die Köpfe von Fenelon, Molière und Boileau, die mit mehr Freiheit, als der übrige Theil der Arbeit gemalt ſind, bilden einen ſchönen Contraſt mit den ſtrengen Figuren von Plato, Menander und Ariſtoteles. Die Kunſt und den guten Geſchmack des Künſtlers bemerkt man an ſeiner Sorgfalt, die Männer neuerer Zeit ſo zu ſtellen, daß ein Theil ihrer Perſonen in der Einfaſſung ſich verſteckt und doch von ihrem Coſtüm ſo viel ſehen läßt, daß man daran ihr Jahrhundert erkennt, aber nicht ſo viel, daß der Unterſchied ihrer Kleidung das Auge beleidigen könnte.

Indem Hr. Ingres ſeinen Perſonen neuerer Zeit mehr Relief gab, und nach und nach ſeine Töne ſchwächte, um bis zu den beinahe in Dünſten ſchwebenden phantaſtiſchen Figuren des Orpheus und Linus zu kommen, die im Hintergrund des Gemäldes ſind, hat er dies weniger in der Abſicht gethan, ſich den Geſetzen der Linienperſpektive zu unterwerfen, als vielmehr einer Perſpektive, die man *chronologiſch* nennen könnte; denn ich wiederhole es, dieſes Gemälde iſt von der Art jener poetiſchen Träume, deren ſich die Schriftſteller und Künſtler des 14ten, 15ten und 16ten Jahrhunderts in Italien wie eines Grundes bedienten, auf den ſie ihre ſchönſten Arbeiten ſtickten. Einer Menge von Stellen aus Dante, beſonders aber aus dem 4ten Kapitel des Triumphs der Liebe und aus dem 3ten des Triumphs der Göttin des Ruhms, von Petrarch, verdanken offenbar die Compoſitionen ihr Entſtehen, mit denen Beccafumi den Boden der Kathedrale von Siena geſchmückt hat, ſo wie die berühmten Gemälde Raphaels in dem Saale della Segnatura: das heil. Sakrament, die Schule von Athen, der Parnaß und die Rechtsgelehrſamkeit. Von dieſer ſyſtematiſchen Miſchung von Poeſie, Philoſophie, Moral und Kritik iſt Hr. Ingres ausgegangen, um ein Gemälde zu entwerfen, deſſen Aufgabe und Zweck den angeführten Arbeiten analog wäre, jedoch tragen alle von dem franzöſiſchen Maler erfundenen Details den Charakter großer Originalität.

Wie viel falſche Ideen und übertriebene Anſprüche hat das Wort „Originalität“ ſchon entſtehen laſſen! Manche betrügen ſich noch ſo ſehr, daß ſie an eine mögliche Erſcheinung eines Homers, eines Dante, eines Shakſpeare, eines Phidias oder eines Michel Angelo glauben. Die individuelle Originalität dieſer Männer iſt unbeſtreitbar, und was ſie außer alle Vergleichung geſtellt hat, iſt die Zeit und die Umſtände, in der ſie gelebt haben. Homer lebte gerade zu rechter Zeit, um den mythologiſchen Traditionen ihr Leben zu geben; Dante, um der im 5ten Jahrhundert erſchaffenen poetiſchen Theologie ihre Richtung zu beſtimmen; Shakſpeare, um die Ideen des Südens in die Gehirne des Nordens überzugießen; Phidias, um die ſymboliſchen Götzenbilder mit dem Bilde des Menſchen zu umkleiden, und Michel Angelo, um die Ideen des Mittelalters in menſchliche Geſtalten zu verkörpern. Wenn aber alle dieſe großen Kombinationen einmal gebildet und feſtgeſezt ſind, ſo bleibt nichts mehr zu thun übrig, als ihre Vorbilder auf unbeſtimmte Art zu modifiziren, was im Alterthum, wie in neuerer Zeit geſchehen iſt, und Sophokles und Praxiteles, Petrarch und Raphael waren in dieſem Fall. Alle dieſe, obwohl ſehr originale Männer, ſind zum *eigentlichen Erfinden* zu ſpät auf die Welt gekommen. Der Typus war anerkannt, ſie haben ihn angenommen; der Antrieb war gegeben, ſie ſind ihm gefolgt, was für mich ein neuer Beweis von der Kraft

Digitized by Google

ihres Genies und ihrer Talente iſt; denn es iſt die Eigenheit ſchwacher Geiſter, daß ſie mit aller Gewalt Neues hervorbringen wollen, ſelbſt mit Gefahr, in's Lächerliche und Bizarre zu verfallen.

Diſtelbarth.

Kupferſtecherkunſt in Petersburg.

Es iſt eine erfreuliche Erſcheinung, daß die ſich allgemein verbreitende Regſamkeit der Kunſt ſich auch in dem Norden Europa's zeigt. Früher waren nur Ausländer in Petersburg die ausübenden Künſtler und beinahe bis jezt konnte man, wenn von Syſtemen in Sammlungen die Rede war, nicht gut das Wort Schule für die Werke der ruſſiſchen Künſtler annehmen, daher man gewöhnlich ihre Werke zu den gemiſchten Schulen ordnete. Schon unter der Regierung der Kaiſerin Eliſabeth ſtiftete oder gründete vielmehr auf kaiſerlichen Befehl der berühmte Kupferſtecher Georg Friedrich Schmidt aus Berlin gegen die Mitte des vorigen Jahrhunderts eine Schule der Kupferſtecherkunſt, wozu ſpäter Klauber, ein vorzüglicher Schüler des berühmten Wille, als Direktor geſezt wurde. Lezterer bethätigte ſeinen Wirkungskreis bis vor einigen Jahren, wo er ziemlich hoch in Jahren von der Künſtlerlaufbahn abtrat.

Unter mehreren ſeiner Schüler zeichnet ſich der jezige Direktor der Kupferſtecherſchule in Petersburg N. Outkyn aus, welcher als ein äußerſt geſchickter Porträtkupferſtecher bekannt iſt und von welchem mehrere Bildniſſe berühmter ruſſiſcher Gelehrten und Staatsbeamten, darunter wir das des Metropoliten von Petersburg Michel, dann das Bildniß des Hiſtoriographen Karamſin, des Dichters Müller, Feldmarſchall Suwarows, des Fürſten Kurakin und anderer mehr, den Beweis geben.

Outkyn ſtudirte mehrere Jahre in London und Paris; an lezterem Ort beſonders machte er ſich unter des trefflichen Bervic's Lehre deſſen freie Behandlung und Führung des Grabſtichels eigen, und es ſcheint, als wenn Outkyn dieſe Methode in mehreren, hauptſächlich in dem jezt näher zu beſchreibenden Blatt, welches vor ganz kurzer Zeit vollendet wurde, gleichſam zur geltenden Norm in ſeinen Arbeiten anwendete.

Dieſes Blatt, welches wir Gelegenheit zu betrachten hatten *), ſtellt das Bildniß der Kaiſerin Catharina II. in ganzer Figur nach dem berühmten ruſſiſchen Bildnißmaler Borowikowſky aus der Gallerie des Grafen Nic. Petrow. Romanzoff dar. Die Regentin iſt in einen lichtfarbenen, ſeidenen Oberrock gekleidet, ihr männliches Haupt iſt mit einem kleinen Hut bedeckt. In ihrer Rechten trägt ſie einen Stock. Die Haltung ihres Körpers iſt nach Links gerichtet, jedoch wendet ſich das Haupt nach der rechten Seite des Parks oder Gartens des prächtigen Schloſſes Zſarſky-Selo, welcher den Hintergrund des Gemäldes bildet und beſonders noch einen Obeliſk ſichtbar werden läßt. Das treue Windſpiel begleitet die Fürſtin, indem es, ſich an ſie anſchmiegend, ihr zur Seite iſt.

Hinſichtlich des kupferſtecheriſchen Werthes gehört dieſes Blatt zu den vorzüglichern der neuern Arbeiten und macht dem Künſtler viel Ehre; der Kopf der Kaiſerin iſt mit aller möglichen Zartheit und Freiheit des Grabſtichels, verbunden mit einer ſehr beſtimmten und korrekten Zeichnung, bearbeitet; eben ſo iſt der ſeidene Stoff des Kleides durch äußerſt reine und zarte Taillen in einfacher Arbeit und man kann ſagen, ohne Anmaßung vollendet. Der Hintergrund oder die Landſchaft, welche von Tſcheſky, einem der vorzüglichſten ruſſiſchen Landſchaftskupferſtecher radirt iſt, verbindet ſich mit der Hauptfigur in ſchöner Harmonie, und zugleich ſind die verſchiedenen Baumarten des Parks mit großer Naturtreue der Formen dargeſtellt. Auf jeden Fall gehört dieſes ſchon bedeutend große Blatt (es hat in der Höhe einige 20 Pariſer Zoll) zu dem ſchönſten, was ſich Kupferſtichſammlern empfehlen kann.

Ein zweites, intereſſantes, großes Blatt iſt eine Landſchaft nach Claude le Lorrain, Chriſtus mit den Jüngern nach Emmaus gehend.

Der Kupferſtecher Goloctionoff, einer der talentvollſten Künſtler dieſes Fachs, hat die Aufgabe, dieſes Bild durch Nadel und Grabſtichel wiederzugeben, ſehr glücklich gelöſt. Beſonders ſchön iſt im Ganzen der Luftton, wozu ihm die mechaniſche Fertigkeit der trockenen oder kalten Nadel ſehr zu Statten kam, und wodurch die Wirkung des Bildes in eine ſchöne Harmonie gebracht wurde. Das Blatt iſt in groß Real-Quer-Folioformat und iſt würdig, jedem Hauptblatt nach Claude's Gemälden zur Seite gelegt zu werden.

Das wenig gekannte Originalgemälde Claude's iſt in der Gallerie der K. Eremitage zu Petersburg, leider aber in einem ſehr verdorbenen Zuſtand, daher der Kupferſtecher mit deſto größern Schwierigkeiten zu kämpfen hatte. Da Goloctionoff zugleich ein guter Zeichner iſt, ſo beſiegte er um ſo leichter die ſchwere Aufgabe, indem er vorher eine ſchöne Zeichnung in Aquarell ſich davon fertigte.

Frenzel.

*) Wir hatten Gelegenheit die beſchriebenen beiden Hauptblätter von Outkyn, ſo wie auch das von Galoctionoff, bei Herrn Jordan, einem Schüler Outkyn zu ſehen, der ſich jezt auf einer Reiſe nach Paris befindet und ſchon jezt viel Talent für die Kupferſtecherkunſt zeigt, wie wir aus einem Blatt von ihm nach Loſſcuko, den Tod Abel's vorſtellend, uns überzeugten.

Profeſſor Friedrich Tieck's Standbild von Friedrich Wilhelm dem Zweiten, für die Stadt Ruppin.

Von Amalie von Helvig, gebornen Freiin von Imhof.

Es gehört zu den erfreulichen Zeichen unſerer Zeit, daß ein Gefühl für höhere Leiſtungen der Kunſt erwacht, und von den Hauptſtädten unſers deutſchen Vaterlandes ausgehend, bereits dahin gedrungen iſt, wo ſich früher ſchwerlich irgend eine Spur davon nachweiſen ließ. Sah man in jenen wohl die Standbilder ruhmwürdiger Könige und Helden ſich erheben, ſo genügte es dem Ehrgeitz der Provinzialſtadt, irgend einen Gypsabguß des gegenwärtigen Regenten zu beſitzen, ja, meiſtens fand ſich allgemeiner Kunſtſinn, wie des Einzelnen Patriotismus, mit den, wohl oder übel gelungenen Bildniſſen großer Regenten im Kupferſtiche ab; da denn noch jezt den Reiſenden hie und da deren wohlbekannte, hochverehrte Züge in geſpenſtiger Aehnlichkeit oder karrikirter Entſtellung in Gaſt- und Poſthäuſern wohl begegnen; ein Uebelſtand, der in dem Maaße abnehmen dürfte, als ſich andere, nach guten Meiſtern lithographirte Bildniſſe immer mehr verbreiten.

So viel uns bekannt, gewann ſeit dem lezten Decennium Wittenberg zuerſt eine höhere Kunſtzierde in dem Standbilde Luthers, welches nach des Direktors Schadow geiſt- und kraftvoll gearbeitetem Modell in Erz gegoſſen, ſammt dem aus Eiſen in gothiſchem Geſchmack darüber angebrachten Baldachin, jener Stadt ein ſo würdiges, als bedeutſames Geſchenk königlicher Großmuth für ferne Jahre ward. Bald darauf ging Blüchers Statue, ebenfalls in Erz, aus deſſelben Künſtlers Atelier nach Roſtock, dem Geburtsort des Helden, welcher dieſes Ruhmes würdig, ſich ihn hierdurch bei der Nachwelt in edelſter Weiſe geſichert. Breslau ſah demnächſt den kühnen Marſchall hoch in Mitte eines ſeiner ſchönſten Plätze ſich nach Prof. Rauchs Modell in ſtolzem Erz erheben, wo der Held, wie Schreiberin dieſes mit Ergötzen ſah, von ſtattlichen Gezelten rings umgeben, noch über ein Feldlager ſein „Vorwärts!“ auszurufen ſcheint, nur mit dem Unterſchiede, daß dieſes Lager dort den friedlichen Reichthum ſchleſiſcher Wollbeſitzer enthielt, von denen Mancher der in den kriegeriſchen Reihen dem tapfern Führer einſt gefolgt, jezt nicht ohne Rührung nach deſſen Standbild aufblickt.

In gleichem Sinne gab letzlich von treuer, langbewahrter Dankbarkeit die Stadt Ruppin ein rührendes Zeugniß. Im Jahre 1788 war ſie ganz abgebrannt. Von dieſem, damals unerhörten Unglück gerührt, verwandte König Friedrich Wilhelm der Zweite, Vater des jezt regierenden Monarchen, beträchtliche Summen zum Wiederaufbau derſelben und zur Unterſtützung ihrer Einwohner. Nach vierzig Jahren ſah ſich Ruppin endlich im Stande, der königlichen Milde ein Denkmal zu errichten und beauftragte dem zu Folge den Profeſſor Tieck, eine Statue Friedrich Wilhelm des Zweiten in Bronze auszuführen. Sie ward im Monat Auguſt d. J., am Jahrestage des Brandes, dort aufgeſtellt. Auch an dieſer Arbeit bewährte ſich des Künſtlers Gabe, den gegebenen Gegenſtand zugleich charakteriſtiſch und edel aufzufaſſen, indem es Prof. Tieck gelang, die ganze Eigenthümlichkeit des Königs in einer Statue darzuſtellen, welche den Ausdruck ruhiger Milde bedingte. Das Standbild hat etwas über 6 Fuß Höhe, und zeigt die, im Leben dem König eigne würdevolle Haltung, zwanglos und mit etwas aufgehobenem Haupte, wie der Künſtler glücklicher Weiſe den Monarchen ſelbſt zu ſehen Gelegenheit gehabt. Das große Auge, die freie Stirn, verrathen Geiſt und lebendigen Antheil; ja, wie der Künſtler es nicht verſchmähte, als etwas Bezeichnendes, drei große, flach auf Wange und Oberlippe ſichtbare Warzen beizubehalten, gefiel er ſich nicht minder, die ausgezeichnet ſchönen, edel geformten Hände mit wahrhafter Liebe nachzubilden, indem die Rechte, mit ſanfter Bewegung, gleichſam den Klagenden Theilnahme zu ſichern, ſich gegen den Beſchauer öffnet. Weich faßt die Linke, ſeitwärts über dem Degengefäß, den auf der rechten Schulter geknüpften Hermelinmantel, welcher den Oberleib bedeckend, im Rücken herabfällt. Glücklich löste der Künſtler hier ſeine ſchwere Aufgabe, die kriegeriſche Bekleidung einer früheren Periode mit dem Königsſchmuck in Einklang zu bringen, und den Wenigen, die der Schrecken des Brandes eingedenk, noch leben, werden des königlichen Wohlthäters bekannte Züge jenen Augenblick lebhaft zurückrufen, wo er Ruppins Bewohnern als ein Schutzengel erſchien. Die Statue wiegt 18 Zentner, wurde vom Ciſeleur Fiſcher ciſelirt, und erhielt ein Poſtament von inländiſchem, ſchön geſchliffenem Granit, worin die Bronzetafel mit einfacher Inſchrift eingelaſſen ward. Die freudige Begeiſterung, welche die Aufſtellung am Orte ihrer Beſtimmung erregt, ward in öffentlichen Blättern mitgetheilt, und es bleibt hiebei uns nur der Wunſch übrig, daß es dem Künſtler nie an Veranlaſſung fehlen möge, den Verein tiefen Studiums und geiſtvoller Erfindung in öffentlichen Kunſtwerken zu bewähren, wie er faſt noch Jüngling dies bereits vor dreißig Jahren bei der großartigen Ausſchmückung der Haupttreppe und Vorhalle des großherzoglichen Schloſſes in Weimar dargethan, in welche Zeit unter mehreren höchſt gelungenen Büſten auch die von Goethe im kräftigen Mannesalter gehört, welche, nächſt großer Naturwahrheit, das ideale Gepräge eines Dichtergeiſtes trägt, den ſeine Verehrer, wie die Nachwelt, unſtreitig am liebſten in der vom Alter noch unangetaſteten Form höchſter menſchlicher Ausbildung verewigt ſehen müſſen.

Digitized by Google

N°. 9.

Kunſt-Blatt.

Dienſtag, 2. Februar 1830.

Notizen über die wichtigſten, dermalen im Bau begriffenen Denkmale der Architektur in Paris. Sechster Artikel. Beſchreibung der Decken- und Seitengemälde in den Sitzungsſälen des Staatsraths im Louvre.

Man kennt bereits durch meine frühere Beſchreibung den Zugang zu dieſem Lokal; ich füge deswegen nur noch bei, daß man in das erſte Stockwerk dieſes weſtlich gelegenen Flügels auch vom Hof des Louvre und von dem Platz du Musée aus vermittelſt der beiden Haupttreppen Henri II. und Henri IV. gelangen kann.

Erſter Saal. Er wird künftig als Einführungsſaal zu dem darauf folgenden großen Saal dienen, und wird von zwei Seiten je durch zwei Fenſter erhellt. Auf den Pfeilern, welche dieſe Fenſter bilden, ſieht man die Geſchichte und die Theologie, beides Compoſitionen von Heſſe, allegoriſch dargeſtellt. Auf einer der beiden großen Scheidewände iſt ein Gemälde von Bouillon, das den Auguſtus vorſtellt, wie er dem Cinna und ſeinen Mitſchuldigen vergibt. Dieſe Compoſition iſt einfach und wahr dargeſtellt, auf ihre Ausführung viel Fleiß verwendet und nur die Farbe etwas düſter. Als Seitenſtück hat Hr. Guillemot an einen Zug von Gnade Marc-Aurels gegen die Rebellen ſeiner aſiatiſchen Provinzen erinnert. Die Diſpoſition dieſes Gemäldes iſt verſtändig, doch ſcheint Hr. Guillemot ſeinem Talent nach ſich mehr zu Gegenſtänden von gemäßigtem Charakter, als zu heroiſchen oder mythologiſchen Scenen hinzuneigen; das reelle Geſchichtliche mag für ihn das Geeignetſte ſeyn.

Auf der, dieſen zwei lezten Arbeiten entgegengeſezten Wand hat Horace Vernet den König Philipp Auguſt vor der Schlacht von Bouvines dargeſtellt. Der Monarch ſteht in kriegeriſcher Rüſtung neben einem im Freyen errichteten Altar, auf den er ſeine Krone niedergeſezt hat. Vor ihm ſind ſeine Reichsbarone, und in einiger Entfernung gegen die Mitte des Gemäldes hin ſieht man zwei Biſchöffe auf Maulthieren, der Eine iſt Guérin, Johanniterritter von Jeruſalem und Biſchoff von Senlis, dem der König den Auftrag ertheilt hatte, die Armee in Schlachtordnung aufzuſtellen. Philipp ſcheint in dieſem Gemälde vorzuſchlagen, das Kommando demjenigen ſeiner Offiziere zu übergeben, der ſich geſchickter fühle, es auszuüben, als er ſelbſt; ganz natürlich küſſen die Barone ihre Schwerdter und Paniere zum Zeichen der Ehrfurcht für ihren König, den ſie auch für ihren oberſten Feldherrn anerkennen.

Dieſe ſehr ausgebreitete Scene, in der die Perſonen des Vordergrundes beinahe ſechs Fuß haben, iſt mit vieler Klarheit und Leichtigkeit entwickelt. Das kriegeriſche Coſtüm des 13ten Jahrhunderts iſt dabei ſtreng befolgt, ohne daß die Figuren jenes Gepräge von Steifheit hätten, das ihnen eiſerne Rüſtungen geben könnten. Die Freimüthigkeit, mit der der König fragt, ob es in ſeiner Armee einen in der Kriegskunſt erfahrnern Franzoſen gäbe, als er, und der ehrerbietige Anſtand, den ſeine Offiziere ausdrücken, um ihn in ſeinem Titel ſowohl, als in ſeinem Rechte zu beſtärken, ſind ſehr wahr und deutlich ausgedrückt. Der Falkner und die Hundejungen des Königs bringen in den Ausdruck der Figuren, ſo wie in die Form und Farbe der Kleider viel Abwechslung und tragen zugleich noch dazu bei, den Geiſt des Beſchauers in die Epoche zu verſetzen, in der die Schlacht von Bouvines (25. Juli 1214) geliefert wurde.

Ein Talent, das keine Mühe verräth, ein glänzendes Colorit und eine beſondere Gewandtheit, die Horace Vernet beſizt, Figuren, Thiere und Landſchaften gleich gut zu malen, geben ihm einen großen Vorzug in Ausführung ſolcher Gemälde, wie das obengenannte. Schon ſeine erſte Compoſition im Musée Charles X. hat ihm allgemeinen Beifall erworben, dieſe zweite nicht minder die allgemeine Aufmerkſamkeit.

Vier Obertheile von Thüren, von Dubufe, dem Maler der zwei in der lezten Kunſtausſtellung mit Beifall aufgenommenen Porträts, denen er ſo anmuthig die Charaktere „le Souvenir“ und „les Regrets“ zu geben wußte, ſchmücken ferner dieſen Saal. Sie ſtellen Aegypten, Griechenland, Italien und Frankreich vor. Die Wöl-

Digitized by Google

bungen, die mit nachgeahmtem Marmor bemalt ſind, verdankt man Hrn. Gaſſies.

Zweiter Saal. Dies iſt der ausgedehnteſte von allen; er iſt für die Sitzungen des Staatsraths beſtimmt, und wird durch fünf Fenſter erhellt; drei liegen gegen Morgen und die zwei andern gegen Abend. Das mittlere Fenſter dieſer lezten Seite wurde am innern Ende des Geläufes mit einer Bretterwand verſchloſſen, auf der man das Porträt des Königs zu Fuß und in Lebensgröße, von P. Guérin gemalt, angebracht hat.

An der Decke iſt ein kreisförmiges Gemälde, deſſen Einfaſſung vier Ecken mit Füllungen von runden Geſimsgliedern bildet, die mit andern kleinen Gemälden und Ornamenten auf rothem, grünem und Goldgrund verziert ſind. Das Hauptdeckengemälde ſtellt Frankreich mitten unter den geſetzgebenden Königen und franzöſiſchen Rechtsgelehrten dar, wie es die conſtitutionelle Charte empfängt. Der Meiſter deſſelben, Hr. Blondel, hat ſein Süjet nach dem Verfahren, das Correggio zu Parma in Aufnahme brachte, behandelt und komponirt; man ſezt nämlich voraus, daß die Decke durchbrochen ſey und daß der Beſchauer durch dieſen Rahmen eine Scene in der Luft ſehe, deren Perſonen aber in Hinſicht auf unſern Horizont vertikal geſtellt ſind, ein Umſtand, der den Maler zur Anwendung der unerwartetſten Verkürzungen zwang. Betrachtet man das Ganze des Saals, ſo bringt die Arbeit Blondels einen ſchönen Effekt hervor.

In den Wölbungen, welche die Decke mit der Seitenwand verbinden, ſind eine Menge von Gegenſtänden, ebenfalls von Blondel komponirt, die ſich auf den Hauptgegenſtand der Decke beziehen. So ſieht man z. B. Ludwig den Dicken, wie er die erſten Gemeindeurkunden, und den heil. Ludwig, wie er die pragmatiſche Sanktion gibt; ferner Ludwig XIV. als Stifter des Staatsraths und Ludwig XVIII., wie er die Freiheit des Gottesdienſtes anerkennt.

Der ganze obere Theil, Decke und Wölbungen, ſind mit allegoriſchen Gegenſtänden verziert; auf den acht Pfeilern des Saals aber hat man Gemälde angebracht, welche Züge aus dem Leben der Fürſten, Miniſter und franzöſiſchen Magiſtratsperſonen darſtellen. Rechter Hand, abwärts vom Porträt des Königs, iſt der heil. Ludwig dargeſtellt, wie er das Recht unter einer Eiche ſpricht. Dieſe einfache Compoſition des Hrn. Bouget empfiehlt ſich durch Wahrheit des Ausdrucks und der Farben. Das zweite Gemälde iſt von Guillon-Lethière, ehemaligem Direktor der franzöſiſchen Akademie zu Rom (der jetzige iſt Hr. Horace Vernet); auch auf dieſem ſieht man den heil. Ludwig, der zu Damiette gefangen ſizt und Freiheit und Krone ausſchlägt, die ihm der Emir Octaï anbietet, welcher den Sultan Moadan ermordet hatte. Das dritte Gemälde iſt von Delaroche; es hat den Tod Duranti's, erſten Präſidenten des Parlaments von Toulouſe, zum Gegenſtand; dieſer Mann, ein heftiger Gegner der Ligue, war genöthigt, ſich mit ſeiner Frau und ſeinen zwei Kindern in ein Kloſter zu flüchten, um ſich der Wuth der Volksmenge zu entziehen, die durch den Tod des Herzogs von Guiſe erbittert war. Troß dem Widerſtand der Mönche ermordeten ihn die Aufrührer, nachdem ſie ihn ſeinem Schlupfwinkel entriſſen hatten.

Der von dem Künſtler gewählte Augenblick iſt folgender: Duranti ſizt bei einem Tiſch, auf welchem ein Cruzifix ſteht; ſeine Frau hält mit einer Hand ihr jüngſtes Kind, umfaßt knieend mit der andern den Leib ihres Mannes und verbirgt ihr Geſicht in dem rothen (die höhern Magiſtratsperſonen in Frankreich haben bekanntlich rothe Röcke) Rock von Duranti. Hinter dieſer Gruppe iſt eine andere von zwei Aufrührern, wovon der Eine Duranti mit der Fauſt bedroht, während der Andere ſich anſchickt, Gebrauch von einer Piſtole zu machen, die ein Mönch aufhebt. Rechts von Duranti und ſeiner Frau iſt ihr älteſter ſiebenjähriger Sohn; das Kind fleht knieend und mit gefaltenen Händen um Barmherzigkeit für ſeinen Vater. Im Hintergrund bemerkt man die Mönche, die alle ihre Kräfte aufbieten, um die hereindringende Volksmenge zurückzuhalten. Der Kopf Duranti's iſt wegen ſeines Ausdrucks von Seelenſtärke und Würde höchſt merkwürdig, indem er durch keinen Anſchein von Troß entſtellt iſt. Die Stellung des älteſten Sohnes, der auf ſeinen Knien um Erbarmen ſchreit, und die Gruppe der Volksmenge und der Mönche hinter den beiden Ehegatten verdienen die größten Lobſprüche.

Dieſe Compoſition iſt ganz dramatiſch und alles daran iſt auf den Ausdruck der Gefühle verwendet; man erkennt leicht, daß Hr. Delaroche ſeine Kunſt mit vielem Fleiß ſtudirt hat. Die Ausführung des ganzen Gemäldes iſt kräftig.

Das vierte und fünfte Gemälde iſt von Schnetz. Das Eine ſtellt den Konſul Boëthius dar, welcher von ſeinem Gefängniß aus, in das er auf Befehl Theodorichs eingeſperrt worden war, von ſeiner Tochter und Enkel Abſchied nimmt, ehe er auf den Richtplatz geht. Oben am Gemälde ſieht man hinter einem Gitter den Greis, der ſeinen Enkel zum leztenmal küßt, den ſeine Mutter auf ihre Schultern geſezt hat, damit er ſeinen Großvater erreiche. In der rechten Ecke des Gemäldes iſt eine alte Frau mit einem Korb voll Nahrungsmittel, die von nun an für ihn unnütz ſind und in der andern ein Hund, der den Vater ſeiner Gebieterin traurig anſieht. Der alte, zum Tod verurtheilte Vater und ſein Enkel, den er küßt, ſind von wunderſchönem Ausdruck.

Digitized by Google

Auf dem fünften Gemälde hat Hr. **Schnetz** in der Mitte den Kardinal Mazarin vorgeſtellt, den der herannahende Tod zwingt, auf einem Kopfkiſſen ausgeſtreckt liegen zu bleiben; zu ſeiner Rechten ſizt Ludwig XIV., zu ſeiner Linken ſteht der junge Colbert. Der ſterbende Miniſter hält die Hand dieſes Lezteren, der in einer ehrerbietigen Stellung ſteht. Mazarin richtet ſeine Augen auf den König und indem er den Zeigefinger der rechten Hand erhebt, ſcheint er die Worte auszuſprechen: „Ich glaube „mich meiner Verbindlichkeit gegen Eure Majeſtät zu ent„ledigen, wenn ich Denſelben Herrn Colbert zu meinem „Nachfolger gebe.“ Das ganze Intereſſe des Gemäldes iſt auf die Perſon des ſterbenden Kardinals gerichtet; die Neugierde des Königs und die Ehrfurcht des jungen Colbert führen die Aufmerkſamkeit auf die ernſte Figur des Miniſters zurück und geben dieſer Scene eine Tiefe der Empfindung, die den vorzüglichſten Reiz derſelben ausmacht.

(Der Beſchluß folgt.)

Lithographie.

Scenen aus dem Leben Albrecht Dürers von Simon Wagner, nebſt Erläuterungen von J. G. v. Quandt. Dresden, in der Weltherſchen Hofbuchhandlung, 1829. Fol. (Mit 7 lithographirten Blättern von Williard.)

Simon Wagner, geb. zu Stralſund den 25. Auguſt 1799 und ſeit längerer Zeit in Dresden lebend, war ein mit vielem Talent begabter Künſtler, der uns den 17. des Monats Juni v. J. an einem unheilbaren Bruſtübel in der Blüthe des Mannesalters durch den Tod entriſſen ward. Er zeigte ein beſonderes Talent für Darſtellung häuslicher Scenen, beſonders aber ſolcher, die wir in den Umgebungen Dresdens in den Wohnungen des fleißigen Landmanns finden. Wir erinnern uns von den jährlichen Ausſtellungen ſo manches ländlichen Familiengemäldes, welches der Künſtler wahrheitsvoll aufgefaßt hatte, und beſonders ſtehen uns die ländlichen Bewohner des Dorfs **Loſchwitz**, welches durch die idylliſch zwiſchen Berg und Thal an den Ufern der Elbe gelegenen Wohnungen jeden Einheimiſchen und Fremden, beſonders den Landſchaftmaler, anſpricht, immer noch vor Augen, da der Künſtler mehrere Jahre dort weilte und ſich mit der Natur daſelbſt vertraut machte. In der Sammlung Sr. Hoheit des Prinzen Friedrich, ſo wie in der des Herrn v. Quandt befinden ſich mehrere ſeiner Gemälde, ſo wie auch noch der Kunſtverein zu Dresden im vorigen Jahr ein kleines Bildchen verlooſte, welches an die verwittwete Frau Großherzogin von Weimar kam. Mehrere ſeiner geiſtreichen Studien, die er in Tirol nach der Natur vollendete, ſind in Berlin und Dresden.

Doch der humoriſtiſche Künſtler, der in den heitern Tagen ſeines Lebens auch der ältern Kunſt und den Manen ihrer großen Meiſter huldigte, entwarf im vorigen Jahr bei Gelegenheit des zu Nürnberg und andern deutſchen Kunſtorten feierlich begangenen Andenkens des großen **Dürer**, einige Compoſitionen, die deſſen merkwürdigſte Lebensſcenen in ſich faßten. Der als Kunſtmäcen und als Verfaſſer mehrerer Schriften bekannte Herr v. Quandt zu Dresden, gab zu jenen Blättern die Erläuterungen, die aus Dürers Tagebuch und aus deſſen und ſeiner Freunde Briefen und Erzählungen entlehnt ſind und wozu v. Q. manche intereſſante Bemerkungen für die, welche weniger mit Dürers Arbeiten bekannt ſind, beifügte.

Die lithographiſche Arbeit des Herrn **Williard**, welcher die Originalzeichnungen mit möglichſter Treue und Zartheit in der Manier von Federzeichnungen oder radirten Blättern wiedergab, verdient alle Lobſprüche, eben ſo die übrige Ausſtattung des Werkchens, welches ſich jedem Kunſtfreund empfiehlt.

Wir ſehen auf dem **erſten Blatt** den jungen Dürer in der zwar nicht reich ausgeſtatteten Goldſchmidtswerkſtatt ſeines Vaters, wie er, die Zeichnung ausübend, vom alten, wohlmeinenden Führer auf die Prinzipien der Kunſt gewieſen wird. Nach dem beigefügten Text ſoll eigentlich dieſes Blatt die Neigung Dürers zur Malerei, womit ſein Vater nicht ganz einverſtanden war, andeuten.

Das **zweite Blatt** enthält den lieben Knaben Dürer an der Hand ſeines Vaters eintretend in die Werkſtatt des Meiſters Michael Wohlgemuth. Freundlich empfängt der ehrwürdige, an der Staffelei ſtehende Künſtler den neuen Schüler. Eine Anbetung der Könige und ein Eccehomo an der Wand zeigen einige von des Künſtlers Werken.

Das **dritte Blatt** zeigt uns den mit reinlichem Reiſekleid angethanen, Portefeuille und geſchnürtes Bündel tragenden, jungen Dürer auf der Wanderſchaft, wie er auf der Heerſtraße nach ſeinem lieben Nürnberg und den Freunden, die ihn geleiteten, zurückblickt. Auf ſeinen Wanderſtab geſtüzt, lauſcht er gleichſam im Schritt immer haltend auf den Ton der Glocke, die ihm noch im Weichbild der Vaterſtadt (worauf das an der Straße angebrachte Stadtwappen zeigt) ertönet.

Unbedingt möchten wir dieſem Blatt den Vorzug vor den übrigen ertheilen und ihm bei der großen Naturtreue

Digitized by Google

des Figurenſtudiums und der zarten Auffaſſung des Gegenſtandes den größten Beifall zollen *).

Dürers Verlobung mit Agnes Frey finden wir im vierten Blatt. Die Hände der beiden jungen Leute werden durch die ſegnende Hand ihres Vaters gehalten. Agnes Eltern ſtehen zur Linken und die Alte am Tiſch erhebt in frommer Freude die Hände zum Gebet. Die junge Verlobte iſt ein hübſches ehrbares Mädchen, doch unterließ der ſinnige Künſtler nicht, in ihrem Blick etwas von dem ſpäter gegen ihren Gatten ausgeübten Groll und Hader anzudeuten.

Im fünften Blatt iſt die Darſtellung, wie der große Kunſtbeſchützer des 15ten Jahrhunderts, Kaiſer Maximilian, von Dürer einen Entwurf zu einem Gemälde mit der Kohle fertigen ließ. Maximilian verſuchte zwar ſelbſt zu zeichnen, wurde jedoch (wie Melanchthon berichtet) durch das Abbrechen der Reißkohle daran verhindert, daher der Künſtler, als er die Kohle in die Hand nahm und ſeine ſichere Führung des Striches zeigte, zum Kaiſer ſagte: dies iſt mein Scepter. In der Werkſtatt Dürers ſieht man an der Wand die beiden berühmten Apoſtelgemälde des großen Meiſters. In dem Kopfe Maximilians erkennt man die größte Aehnlichkeit mit dem bekannten großen Holzſchnitt, jedoch erſcheint in Wagners Zeichnung die ganze Figur etwas zu dick.

Das ſechste Blatt enthält die Gefahr, welcher Dürer auf ſeiner zweiten Reiſe nach Holland bei der Ausſchiffung zu Middelburg durch Geiſt und Kraft widerſtand. Kaum kann der Steuermann das Boot durch das Ruder gegen den Sturm und die Bewegung der Wellen regieren, nur Dürer ſteht mit aller Kraftanſtrengung (gleichſam wie Neptun in Rubens Quos Ego) im ſchwankenden Kahn und hält das Seil des aufgeſchwellten Segels. Die beiden in Angſt ſchwebenden Frauen könnten wohl Dürers Frau und Magd bedeuten, welche die zweite Reiſe mit unternahmen, jedoch findet ſich in der Erzählung, ſo wie in der Erläuterung des Blattes darüber nichts Beſtimmtes.

Wilibald Pirkheimers Beſuch an Dürers Krankenbett zeigt uns das ſiebente Blatt; der entkräftete Dürer reicht dem ehrenwerthen und vertrauten Freund die Abſchiedshand. Die zänkiſche Agnes, deren böſer Charakter durch die Geſichtszüge, ſo wie durch die an ihr Kleid ſich anſchmiegende Katze angedeutet iſt, befindet ſich an der Thür des Zimmers, grämlich auf den Freund ihres Gatten zurückblickend.

*) Ein beifälliges Zuſammentreffen über dieſen Gegenſtand findet ſich im artiſtiſchen Notizenblatt No. 10. 1829. Dresdener Abendzeitung.

Wären die Geſichtszüge des edlen Pirkheimer nach dem bekannten Dürer'ſchen Kupferſtich genommen, ſo würde uns das Bild die Scene noch näher legen.

Als eine Zugabe erſcheint auf der achten Tafel das Fac Simile Dürers *), neben einem im Profil gezeichneten Kopf ſind folgende Schriftzüge:

„Daz nebenſichtig angeſicht iſt in ſainer Leng • d daz
„fürſichtig und weit geczogen in ein rechte Fürung 8 teilen.
„Dy Fürung wird geteilt mit zwerchlinien wie daz für-
„ſichtig. Dann geed die liny durch dy 1 figur gar aws
„wenn dy hoch ſind geleich aber num muſter nemen dis
„weiten des zwerchen kopffs die mach alſo teill die Firung
„überzwerch in 7 teil mit awfrechten ſtricken In den
„forder 2 teillen wird begriffen die nas awg mawll und
„kinn Im 5 felt dahinden wird begriffen daz or ſein
„preit."

*) Welches von Murr entlehnt iſt und übrigens im Einzelnen viel Aehnlichkeit mit dem auf der Königl. Bibliothek zu Dresden aufbewahrten, höchſt merkwürdigen Manuſcripte Dürers über die Proportionen des menſchlichen Körpers beſitzt. Es iſt bei dieſer Gelegenheit zu bemerken, daß dieſes Manuſcript nicht daſſelbe mit dem ſchon im Druck befindlichen Werke vom Jahr 1528, ſondern in vielen Artikeln vermehrt und bereichert iſt.

Neue artiſtiſche Werke.

1) Picturesque antiquities of the english cities, illustrated by a Series of Prints etc. by John Britton. London, Longman. 1828. 1829. No. 1 — 5.

2) Outlines of the Aegina-Marbles, drawn from the Statues at the Liverpool Royal Institution by Edward Lyon. Liverpool, Smith, 1829.

3) Monuments des Arts du Dessin chez les peuples tant anciens que modernes, recueillis par le Bar. Vivant Denon, lithographiés par ses soins et sous ses yeux, décrits et expliqués par Amaury Duval. Tom. 1. 2. Fol. Paris, Brunet Denon, 1829.

4) Lectures on Sculpture by John Flaxman. Esq. With a brief memoir of the author. London, Murray, 1829. 8.

5) Chriſtus und zehn Apoſtel, nach Thorwaldſens Statuen, gez. von Minardi und Camia, geſt. von Folo, Bettelini, Marchetti und Fontana. 11 Bl. gr. Fol. Pr. 55 fl.

6) J cette colli di Roma con le altri parti adjacenti o sia Roma antica e moderna rilevata, ristaurata ed illustrata dall' Architetto Luigi Rossini e dal medes. disegnata ed incisa. 8 Bl. gr. Querfolio.

Digitized by Google

Nº. 10.

Kunſt-Blatt.

Donnerſtag, 4. Februar 1830.

Notizen über die wichtigſten, dermalen im Bau begriffenen Denkmale der Architektur zu Paris. Sechſter Artikel. Beſchreibung der Decken- und Seitengemälde in den Sitzungsſälen des Staatsraths im Louvre.

(Beſchluß.)

Das ſechſte Gemälde iſt von Thomas. Man ſieht darauf Buſſy-Leclerc, der in den großen Saal des Parlaments bringt und den erſten Präſidenten Achille de Harlay zwingen will, eine Verordnung einzutragen, nach welcher man das Königliche Haus nicht mehr anerkennen ſollte. Im ſiebenten Gemälde hat derſelbe Künſtler eine andere und zwar folgende Revolutionsſcene dargeſtellt; obgleich ein Aufrührer dem Präſidenten Molé ein Piſtol auf die Bruſt geſezt hat, ſo antwortet er demſelben doch kaltblütig: „Wenn Du mich tödteſt, ſo brauche ich nur „ſechs Fuß Erde." Beide Gemälde ſind hiſtoriſche Scenen und vorzüglich das Leztere iſt maleriſch komponirt. Der Ausdruck, oder vielmehr die vollkommene Ruhe des Präſidenten Molé iſt ſehr geiſtreich dargeſtellt.

In dem achten Gemälde hat Hr. Gaſſies eine Scene von derſelben Art intereſſant dargeſtellt; es iſt der Tod des Präſidenten Briſſon. Er wurde beſchuldigt, eine Korreſpondenz mit den Ketzern unterhalten zu haben, und wurde deswegen von den Aufrührern im kleinen Châtelet (dies war ein kleines Schloß auf dem jetzigen Platz du Châtelet in Paris) ergriffen, und nachdem er daſelbſt knieend ein falſches Todesurtheil hatte anhören müſſen, wurde er in demſelben Saal aufgehängt. Der Künſtler wußte alle dieſe ſchrecklichen Umſtände zu benützen, um daraus eine Compoſition zu bilden, die allgemeines Intereſſe erregt. Dieſes achte Gemälde iſt das lezte in dieſem Saal und befindet ſich linker Hand vom Porträt des Königs.

Uebergeht man ſummariſch dieſen großen Sitzungsſaal, ſo kann man die Hauptanordnung ſeiner Verzierungen nicht genug loben; es herrſcht darin überall ein vollkommenes harmoniſches Ganze. Das Deckengemälde des Hrn. Blondel gewinnt durch die Nähe der mit Grün, Roth und Gold verzierten Füllung, die es umgibt, einen immer neuen Glanz, und die neun Gemälde, die mit Einſchluß des Porträts des Königs die Pfeiler dieſes großen Saals bedecken, bilden ein Meiſterwerk, deſſen Harmonie nicht nur von der Analogie der Gegenſtände unter einander, ſondern auch von der Sorgfalt herrührt, die jeder Künſtler anwandte, ſich derſelben Behandlungsweiſe zu fügen; daher läßt die Uebereinſtimmung, die unter dieſen Arbeiten herrſcht, ſowohl auf das Talent, als auf den guten Geiſt der Künſtler ſchließen.

Dritter Saal. An der Decke hat Hr. Drolling das Geſetz allegoriſch vorgeſtellt, das in einem Wagen von Pferden gezogen wird, welche die Weisheit leitet; hinter dem Wagen gehen der Ueberfluß und der Friede; neben demſelben iſt Merkur und vor demſelben ein Genius mit einem Panier, auf welchem die Worte „Cuique suum" ſtehen. Das Gefolge der Göttin des Geſetzes berührt die Erde, auf welcher dieſelbe ihre Wohlthaten verbreitet. Dieſe allegoriſche Compoſition, in der nur Perſonen aus der Mythologie figuriren, iſt ſehr kräftig gezeichnet und gemalt. Dieſer Saal hat nur drei Fenſter, zwei gegen Morgen und eines gegen Abend; in den beiden Ecken der erſtern hat Hr. Daſſy einerſeits die Stärke, anderſeits die Wachſamkeit allegoriſch dargeſtellt. Die Scheidewände dieſes Zimmers ſind mit vier Gemälden geſchmückt, welche vier große Geſetzgeber vorſtellen. Der erſte iſt Moſes, der die Tafeln des Geſetzes hält, von Marigny gemalt. Gegenüber von ihm iſt Numa, der ſeine Geſetze in der, der Nymphe Egeria geweihten, Grotte entwirft. Dieſes Gemälde iſt von Cognet. Rechts von Numa und jenſeits eines Kamins, das die Mitte dieſer Wand einnimmt, iſt als Seitenſtück Karl der Große, welcher ſeine Capitularien der Verſammlung der Franken übergibt, von Scheffer dem Aeltern gemalt. Der Haupteffekt dieſes Gemäldes iſt wohl verſtanden, obgleich es wahr ſeyn möchte, daß der Kunſtgriff, vermittelſt deſſen der Maler das Licht auf den Kopf und die Bruſt Karls konzentrirt hat, nicht hinlänglich verborgen iſt. Gegenüber von Karl dem Großen

Digitized by Google

iſt der Kaiſer Juſtinian, wie er ſeine Geſetze entwirft, von Delacroix gemalt. Der Fürſt, der auf ſeinem Thron ſitzt, ſcheint das zu diktiren, was ihm ein Genius, der über ſeinem Haupte ſchwebt, eingibt; Trebonian, in einiger Entfernung von dem Kaiſer, ſchreibt das Diktirte nieder. Hr. Delacroix zeichnet ſich bei allen ſeinen Gemälden durch den Glanz des Colorits aus. Vier Obertheile von Thüren, welche die Genien von Moſes, Numa, Karl dem Großen und Juſtinian vorſtellen, ſind von Caminade, deſſen Pinſel zart, aber etwas kalt iſt.

Vierter Saal. Er iſt von drei Fenſtern erhellt. An der Decke iſt eine große allegoriſche Compoſition von Mauzaiſſe gemalt, in der die göttliche Weisheit, von ihrem ganzen Gefolge umgeben, ſich der Erde naht, um den Königen und Geſetzgebern derſelben heilſame Inſtitutionen zu geben. Dieſe Gruppe nimmt den obern Theil des Gemäldes ein; mehr Rechts ſind Genien, Diener der Weisheit, welche einen Schleier aufheben, unter dem die Unwiſſenheit, die Ungerechtigkeit und der Betrug verborgen ſind. Links bei der untern Einfaſſung des Gemäldes ſind die Könige und Geſetzgeber von allen Zeitaltern und Ländern, z. B. Konfucius, Moïes, Solon, Lykurg, Semiramis, Peter der Große, Waſhington, Ludwig XVIII. ꝛc. Ueber dieſer Gruppe, der wichtigſten in dieſer Compoſition, bemerkt man die Könige von Frankreich, welche durch ihre Befehle, Inſtitutionen und Geſetze am meiſten dazu beigetragen haben, das Wohl des Reichs zu befeſtigen. Dieſes gegen zwanzig Schuh lange Gemälde iſt mit der Kühnheit des Pinſels ausgeführt, die man an den Arbeiten des Hrn. Mauzaiſſe, eines der geſchickteſten Maler von Paris, zu finden gewohnt iſt.

Auf einer der Scheidewände iſt die Gerechtigkeit, mit ihrem Schwerdt bewaffnet, vorgeſtellt; bei ihr iſt einerſeits der Ueberfluß, anderſeits der Gewerbefleiß; dieſe drei Perſonen ſteigen zur Zeit der Dämmerung auf die Erde herab. Das hübſche, gut komponirte Gemälde iſt lieblich ausgeführt und macht ſeinem Meiſter, Hrn. Allaux dem Jüngern, viel Ehre. Derſelbe Künſtler komponirte auch das Seitenſtück dazu; es ſtellt einen Mann, eine Frau und ihr Kind ſchlafend dar, während die Gerechtigkeit, die bei ihnen ſitzt, ihre Ruhe beſchützt. Dieſes Sinnbild zeigt die Gerechtigkeit an, die über die Ruhe der Welt wacht. Die ſchlafende Familie wird während der Nacht von einem Stern beleuchtet, der über dem Haupte der Gerechtigkeit glänzt. Dieſes Gemälde iſt eines von denen, welche die Aufmerkſamkeit des Publikums am angenehmſten feſſeln. Die Compoſition iſt, wie ich ſage, von Allaux, wurde aber von P. Frank ſehr glücklich ausgeführt; eine gute Arbeit von zweierlei Händen iſt bei der Malerei etwas Seltenes, doch die von Allaux und Frank zeigt die Möglichkeit der Sache.

Am Geläufe (Schmiege) der beiden gegen Weſten geöffneten Fenſter iſt ein Gemälde von Lancrenon, das den Frieden vorſtellt, welcher die Gerechtigkeit regieren läßt und den Ueberfluß auf die Erde ſchüttet; und über der nahe angebrachten Thüre iſt der Genius des Friedens und gegenüber der des Kriegs, deſſen allegoriſche Figur glücklich ausgedacht und ſorgfältig ausgeführt iſt; dieſe beiden Obertheile ſind von Dejuinne. Auf dem Pfeiler, der beide Fenſter trennt, hat Hr. Coutan den Genius der Künſte gemalt.

Auf der Scheidewand, gegenüber den Gemälden des Hrn. Allaux und Frank, iſt an jeder Seite des Kamins ein Gemälde; links iſt die Weisheit unter dem Bilde der Minerva, von Colſon ausgeführt, desgleichen das Obertheil einer nahe gelegenen Thüre, das den Genius der Geſetze vorſtellt. Rechts hat Hr. Steube die Unſchuld unter den Zügen eines jungen und hübſchen Mädchens dargeſtellt, die ſich in die Arme der Gerechtigkeit flüchtet; in dieſer Compoſition liegt Naivetät, der Maler hat überdies durch die Art, wie er ſeine Figuren zeichnete und modellirte, Beweis von Talent gegeben. Ueber einer nahe bei dieſem Gemälde gelegenen Thüre hat Hr. Steube eine herrliche Figur gemalt, die im Katalog mit dem Namen der Stärke bezeichnet war; vielleicht entſpricht dieſe allegoriſche Figur nicht vollkommen der Eigenſchaft, die ſie vorſtellt, bleibt aber doch eine gute Malerei, die von allen wahrhaften Kunſtkennern und Künſtlern geſchätzt wird.

Fügen wir zu dieſer beträchtlichen Anzahl von Gemälden im Staatsrath die des Musée Charles X bei, ſo ergibt ſich, daß man ungefähr in 18 Monaten 62 Gemälde, an denen man die Verſchiedenheit des Talents der jetzt lebenden Künſtler Frankreichs wahrnehmen kann, zur Verſchönerung des Louvre ausgeführt hat; ferner daß man in demſelben Zeitraum alle innere Dekorationen von 13 Sälen vollendet und alle nöthige Meubles angeſchafft hat, um die koſtbaren Gegenſtände, welche dieſes Gebäude ſchon enthält, geordnet aufzuſtellen und vor Beſchädigung zu ſichern. Zu keiner Zeit hat ſich die Freigebigkeit des Königs von Frankreich mehr hervorgethan; dieſer Ruhm, den ſich die Krone erworben, iſt um ſo reiner, als die Beweggründe, welche dieſe großen Arbeiten beſtimmt haben, ſich auf eine ſehr verſtändige Liebe zu den Künſten ſtützen. Eine Menge von alten Kunſtwerken, die aus den königl. Sammlungen kamen, oder von dem König neuerdings erkauft wurden, ſind nun in der gehörigen Ordnung aufgeſtellt, damit man Genuß daraus ziehen und an ihnen ſtudiren könne. Es verſteht ſich von ſelbſt, daß die Beſtimmung der Säle des Louvre den Typus zu der Art von Verzierung geben mußte, den die Architekten und Maler dabei anwenden ſollten; auch fühlte man das Bedürfniß, die Künſtler, die ſich in den Schulen von Paris

Digitized by Google

und Rom mit vielem Fleiße gebildet hatten, aufzumuntern, und die Arbeiten, die man ihnen anvertraut hatte, zu einem beſtimmten Zwecke zu benutzen.

Um alle dieſe Bedingungen zu erfüllen, mußte man das Begonnene zu einem und demſelben Zweck zu vereinigen ſuchen, und ſchlug deswegen dem König die Gründung eines neuen Muſeums unter ſeinen Auſpizien und die Ausſchmückung der vier Säle des Staatsraths vor, und der König, der in dieſem Unternehmen den Ruhm Frankreichs vor Augen hatte und den Nutzen deſſelben für die Beförderung der ſchönen Künſte einſah, gab ſeine Einwilligung dazu.

Diſtelbarth.

Zuſätze zu dem Artikel Herkules Zeghers, Kunſtblatt Nro. 18., 19. und 32. 1829.

Durch die gütige Mittheilung des Herrn W. Schorn aus München, welcher jezt in Berlin den Katalog der ſehr reichen und merkwürdigen Kupferſtich-, Handzeichnungs- und Alterthumsſammlung des Königl. Preuß. Generalpoſtmeiſters und Miniſters am Bundestage, Herrn von Nagler, fertiget, erhielt der Unterzeichnete noch einige Blätter des oben genannten Meiſters zur Anſicht, welche einige Veränderungen der in jenen Nummern des Kunſtblattes angeführten Blätter, und ein bisher nicht bekanntes enthalten. Zur Vervollſtändigung des Ganzen folgt alſo dieſer Nachtrag, ſo daß die Zahl der Blätter nunmehr ſich auf 21 Stück beläuft *).

Zu Nro. 3. der im Kunſtblatt Nro. 32. beſchriebenen Blätter von Herkules Zeghers wäre hinzuzufügen, daß der in Herrn von Naglers Sammlung befindliche Abdruck dieſer Platte ein auf braun gelblich geöltes Papier ohne Farbenüberzug iſt. Ferner iſt merkwürdig, daß Herrn von N. Abdruck höher und breiter iſt, als der im Kunſtblatt beſchriebene, indem zur Linken nächſt dem im Vorgrund befindlichen Hügel, an deſſen Fuß ein dürrer Baum iſt, eine große Felſengruppe ſich zeigt, deren Spitzen bis an die Wolken reichen; auch bemerkt man an dem Fuß derſelben einen Bach. Herrn von N. Abdruck iſt nach links zu um 4 Zoll einige Linien breiter, hingegen auf der rechten Seite ſchmäler, als der ſchon beſchriebene, da ihm das unter Nro. 3. beſchriebene Weinbergshüttchen zur rechten Seite fehlet.

Herrn v. N. Abdruck iſt ſehr ſtark und manche Stellen könnten einer Federzeichnung verglichen werden. Vielleicht hat der Künſtler von den wenigen Abdrücken, die vorhanden ſind, mehrere in verſchiedenen Größen durch Einſchränken von Linien hervorgebracht, wodurch, wenn auf einer Seite Theile weggeſchnitten ſind, die inneren Formen ebenfalls verändert erſcheinen.

Von Nro. 4. des Herkules Zeghers iſt im Kunſtblatt in Hrn. v. N. Sammlung ebenfalls ein Druck in faſt gleichem reinem Aetzdruck ähnlichen Zuſtand, nur unterſcheidet er ſich in der Höhe und Breite dadurch, daß er 6 Zoll hoch und 7 Zoll breit iſt. Sowohl in der Luft, als auch in den Felſen rechts ſind Spuren von dem Segelwerk eines Schiffes, ſo wie ſchon in dem im Kunſtblatt Nro. 32. befindlichen Anhang zu Herkules Zeghers unter dem daſelbſt beſchriebenen Blatt Nro. 20. erwähnt wurde. Es iſt zu verkennen, daß jenes und das hier beſchriebene Blatt auf einer größern Platte, die früher zu einem andern Gegenſtand benuzt ward, radirt war. Noch iſt zu bemerken, daß in Hrn. v. N. Abdruck mehrere Parthien der Schatten in den Felſen mit einem Tuſchton überzogen ſind, welcher entweder mit der Wiege (berceau) nach Art der Schabkunſt oder mit einem Aquatintaton? wie in einigen Blättern von D. Hopfer geſchah.

Zu Nro. 11. *) der im Kunſtblatt Nro. 19. beſchriebenen Blätter von H. Zeghers wäre hinzuzufügen, daß ſich in Hrn. v. N. Sammlung eine Wiederholung dieſes Blattes, in bedeutender Größe, von 11 Zoll 9 Linien breit und 7 Zoll 5 Linien hoch, befindet. Der Abdruck iſt mit weißer Farbe auf ein mit dunkelbrauner Oelfarbe überzogenes Papier gemacht. Mehrere Parthien der halben Töne erſcheinen etwas bläulich, welches beinahe zu der Vermuthung Anlaß geben könnte, daß zu dieſem Druck noch eine zweite Platte verwendet worden. Jedoch läßt ſich dieſer Umſtand daraus erklären, daß die höchſten Lichter durch die tiefe, ſtärkere Arbeit hervortreten, hingegen die halben Töne durch zarte Arbeit der Nadel oder auch mit der Wiege übergangen ſind.

Das Merkwürdige in dieſem Blatt iſt übrigens die ſonderbare Behandlung in der Ausführung, Bäume, Kräuter, die im Vorgrund befindliche Figur, das Mauerwerk, alles iſt mit dem ſorgfältigſten Fleiß ausgeführt und nähert ſich dadurch der altdeutſchen Arbeit dergeſtalt, daß Ungeübte dieſes Blatt für eine auf dunkeln Grund vollendete altdeutſche Federzeichnung, denen von H. S. Lautenſack ähnlich, halten könnten. Es unterſcheidet ſich bedeutend von dem unter Nr. 11. beſchriebenen, welches, wie ſchon früher geſagt wurde, mit vieler Leichtigkeit ra-

*) 18 Blatt ſind in Nro. 18. und 19., ſo wie 2 Blatt im Nro. 32. des Kunſtblattes aufgeführt.

*) Wir würden, um den inneren Numerus der ſchon beſchriebenen Blätter beizubehalten, das nun aufgefundene mit Nro. 11. a. benennen.

Digitized by Google

dirt iſt, da hingegen das größere in Hrn. v. N. Sammlung in der Art d.r Vollendung dem von Nro. 1. faſt ganz gleichet.

Frenzel.

Die Bulla am Halſe des Nero, ein numismatiſches Anomalon.

Ein Tadel, welchen Eckhel in ſeiner Doctrina num. vet. über Vaillaut ausgeſprochen, daß er die Verſeiten der Kaiſermünzen vernachläßigt, entſpricht jener Erfahrung im Allgemeinen, daß uns ein wiederholter prüfender Blick auf Münzen immer noch zu neuen Wahrnehmungen führen kann; ſeyen ſie, von welcher Art ſie wollen, nichts iſt klein, was uns neues Licht in das ehrwürdige Dunkel der Vorwelt trägt.

Zwei Münzen des Nero a), deren Rückſeite, in außerweſentlicher Beziehung auf das Individuum, zu den ſtereotypen Münzformen gehört:

1) Schreitende Siegesgöttin, in der Rechten einen Schild mit S. P. Q. R. Erz 2.

2) Securitas. Augusti. S. C. Sitzende Frauenfigur, in dem aufgehobenen rechten Arme das Haupt wiegend, Erz 1.

zeichnen dadurch ſich aus, daß auf der Hauptſeite vom Halſe des Imperators eine Bulla in vollkommen ſphäriſcher Form herabhängt b). Ein Exemplar der erſten in hieſigem herzoglichen Kabinet, und ein zweites, welches Referent beſitzt, laſſen dem Auge keinen Zweifel; auf einem dritten, ebenfalls in Ref. Beſitze, verliert ſie ſich wegen der Tiefe ihres Platzes unter dem Münzrande. Mit gleicher Deutlichkeit tritt auf der zweiten die fragliche Bulla hervor. Aehnliches iſt Ref. nie auf Münzen anderer Imperatoren zu Geſicht gekommen; auch iſt ihm bekannt, daß dieſe Anomalie von einem Münzkundigen, ſelbſt den ſo hellblickenden Eckel nicht ausgenommen c), bemerkt worden. Woher nun dieſe Bulla? Warum einzig, und ſo ſelten auf dén Münzen des Nero? . . . . . Ref. will die Frage, ſo gut er vermag, zu löſen ſuchen. Die von den Etruskern entlehnte Bulla (Bulla aurea), eine hohle goldene Kugel, ward, wie bekannt, von dem Triumphator zu eben dem Zwecke am Halſe getragen, zu welchem man ſeit den Zeiten des erſten Tarquins die Kinder aus guten Häuſern damit ſchmückte. Man verſchloß nämlich in dieſelbe einen Talisman gegen die böſen Beſprechungen des Neides und der Zauberei, welcher, ſonderbar genug! für Kinder in obſcönen Gegenſtänden beſtand, die man als Gegengifte betrachtete. Ne quid obsit bonae scaevae causa — Varro L. L. VI. 5. Macrob. saturn. I. 6. Plin. hist. nat. XXXII. 1. verglichen mit XXVIII. 4. Wie wenn unſer Imperator in dieſer Kapſel jenes Miniaturbildchen bei ſich trug, welches er einſt von einem Unbekannten erhielt, ein erprobtes Mittel gegen jede Verſchwörung wähnte, und täglich mit dreien Opfern verehrte. Sueton, in Neron. 56? d). Hierdurch würde unſere Münze zu beſonderm hiſtoriſchen Intereſſe geſteigert werden. Noch bliebe die zweite Frage zu löſen: Hatte Nero vielleicht gerade zu der Zeit, als man ſie prägte, jenes Idol erhalten? und wollte der Senat e) hierdurch ſeinem Wahne ſchmeicheln, daß das fragliche Idol ihm unt.üglichen Blick in die Zukunft gewähre? Möglich, daß die Idee nicht den Beifall des Herrſchers fand, und ſo ließ man ſie in der Folge auf immer fallen. Weiter getraut ſich Ref. nicht zu gehen, aber die Zeiten ſind ja auch bei uns vorüber, wo man ſo lange an den philoſophiſchen und archäologiſchen Nüſſen knackte, bis es dem Beißer die Zähne gekoſtet hatte.

Deſſau.

Bertrand.

a) Ob es deren mehrere gibt, unterwirft Ref. dem Ausſpruch kundigerer Numismatiker. Sein Freund, der würdige Doktor Stieglitz in Leipzig, will ſich erinnern, den fraglichen Typus irgendwo noch auf einer Kaiſermünze gefunden zu haben, allein er konnte Ref. nichts beſtimmt Befriedigendes hierüber mittheilen.

b) Die Form iſt ſonach entſchieden. Einige haben die eines Herzens angenommen aus einer mißverſtandenen Stelle beim Varro am nachher ang. O.

c) Sie würde in dem Kapitel: De cultu capitis Augustorum etc. Vol. VIII. Obs. gen. eine Stelle gefunden haben.

d) Man erlaube der Erzählung ihrer Charakteriſtik wegen hier einen Platz.

„Religionum usquequaque contemptor praeter unius Deae Syriae. Hanc mox ita sprevit, ut urina contaminaret, alia superstitione captus, in qua sola pertinacissime haesit. Siquidem icunculam puellarem, cum quasi remedium insidiarum a plebeio quodam et ignoto muneri accepisset, detecta confestim coniuratione pro summo numine trinisque in die sacrificiis colere perseveravit, solebatque credi monitione eius futura praenoscere."

e) Eherne Münzen zu prägen war, wie bekannt, dem Senate von den Kaiſern vorbehalten, daher das S. C. (senatus consultum) mit Geprägen dieſes Metalles.

Digitized by Google

No. 11.

Kunſt-Blatt.

Dienſtag, 9. Februar 1830.

Ueber Glasmalerei.

Brogniart, Direktor der königlichen Porzellanmanufaktur zu Sevres und Mitglied der Akademie, hat unlängſt ein Werk über die Glasmalerei herausgegeben *). In einer folgenden Schrift verſpricht der Verfaſſer das Verfahren, auf Glas zu malen, zu beſchreiben. Der gegenwärtige Band beſchäftigt ſich blos mit der Geſchichte der Glasmalerei. Dieſe iſt bekanntlich ſehr alt. Wenigſtens kann hiſtoriſch nachgewieſen werden, daß der Abt Gozbert von Tegernſee bereits im Jahre 983 von einem Grafen Arnold gemalte Fenſterſcheiben erhielt. Ich vermuthe, daß ſie aus Griechenland über Italien zu uns kamen. Wenigſtens hat der verſtorbene Bibliothekar Moretti zu Venedig aus einem ſehr alten Koder der Bibliothek Nani nachgewieſen, daß die Griechen die Kunſt beſaßen, das Glas fein, durchſichtig und auch von mehreren Farben zu machen, und daher auch mehrfarbige Trinkgläſer hatten **).

Der Presby la Theophilus, welchen Leſſing in ſeiner Abhandlung über das Alter der Oelmalerei citirt, handelt auch von der Glasmalerei. Er lebte im 11ten Jahrhundert. Le Vieil ſagt, daß die älteſten Glasmalereien an Frankreich aus dem 12ten Jahrhundert ſeyen. So alt werden auch die älteſten italieniſchen angegeben. Deutſchland hätte demnach die älteſten gehabt. Und wer weiß, ob nicht die Fortpflanzung dieſer Kunſt zuerſt auf deutſchem Boden geſchah? Verloren war das Geheimniß der Kunſt übrigens nie, wenn ſie ſelbſt auch nicht mehr geübt wurde. Außer dem genannten Theophilus haben Vaſari, Neri, unſer Kunkel, der lezteren überſezte und kommentirte, endlich Le Vieil darüber mehr oder minder ausführlich geſchrieben.

In England pflanzte ſich die Glasmalerei in den Familien Jarvis und Forreſter ununterbrochen fort. Jarvis malte für die königliche Kapelle zu Windſor und für Orford mehrere Fenſter *). Dieſe Malereien ſind aus dem 18ten Jahrhundert. Sie haben aber den Fehler, daß das Glas zu dunkel iſt und die Malereien ein ſchwärzliches Anſehen haben.

Brogniart führt unter den jezt lebenden Glasmalern nur folgende auf:

Unter den Franzoſen: Robert und Mortelegier.
Unter den Engländern: Collins.
Unter den Schweizern: Müller zu Bern.

Deutſchland ſcheint er vergeſſen zu haben, was ihm eben nicht übel zu nehmen iſt, da es zur Erbſünde der Franzoſen gehört, Deutſchland ſowohl in geographiſcher, als hiſtoriſcher und literariſcher Beziehung größtentheils zu ignoriren. Und doch hat ſich in unſerem Vaterlande, beſonders in dem ſüdlichen Theile deſſelben, die Glasmalerei gewiß am längſten erhalten. Von Baſel bis Konſtanz findet man auch an beiden Rheinufern noch jezt die meiſten und ſchönſten Glasmalereien in Kirchen, öffentlichen und Privathäuſern. Von Freiburg rede ich nicht, deſſen herrliches Münſter ſo reich an trefflichen Glasmalereien iſt. Allein es iſt der Mühe werth, von der neueſten Zeit zu ſprechen, nämlich vom neunzehnten Jahrhundert.

Schon im Jahr 1802 ſezte das Oberamt Urach das Publikum davon in Kenntniß, daß der Zinngießer Joh. P. Bühler zu Urach die Kunſt der alten Glasmalerei wieder erfunden habe. Die gleiche Anzeige ſtund im vierten Stück des Verkündigers und im erſten des ſchwäbiſchen Korreſpondenzblatts vom gleichen Jahre. Damals wurde im ſchwäbiſchen Landboten, St. 3., welcher zu Meersburg erſchien, bemerkt, daß die Kunſt der Glasmalerei eigentlich nie ganz untergegangen ſey, und ſich namentlich in England erhalten habe.

Auch im Kloſter zu St. Blaſien wurden Verſuche mit der Glasmalerei gemacht, welche zu den gelungenen gehört haben ſollen. Ich habe jedoch keine Proben davon geſehen, und kann daher kein Urtheil darüber fällen.

*) Brogniart mémoires sur la peinture sur verre. Paris Sellique 1829. 8.

**) C. A. Marin Storia civile e politica del Commercio de' Veneziani. P. III. p. 223.

*) Gothaer Almanach für 1795.

Digitized by Google

Konſtanz hatte noch im Jahr 1653 an den Brüdern **Wolfgang** und **Sebaſtian Spengler** zwei ſehr tüchtige Glasmaler. Der erſte verehrte dem Stadtrath einen auf Glas gemalten Schild, die Arbeiten einer Münzſtätte vorſtellend, und erhielt 50 fl. dafür. Dieſe Arbeit iſt noch auf dem Rathshauſe vorhanden. Merkwürdig iſt ſie beſonders noch deswegen, weil Spengler als Einfaſſung des Schilds die Wappen aller damaligen Magiſtratsglieder anbrachte. Sein Bruder lieferte eine in ſchwarz ausgeführte Vorſtellung der Kreuzigung, die ebenfalls noch vorhanden iſt. Dieſe kunſtreichen Brüder haben ihrer Zeit ſehr viele Arbeiten geliefert, die aber ſeit 30 Jahren verſchwunden ſind. Ein ſehr übel verſtandener Purismus hat die gemalten Scheiben beinahe aus allen Kirchen vertrieben. Zu Konſtanz war beſonders dieſe unverſtändige Geſchmacksfegerei ſeit langem ſchon beſonders thätig, das alte, ehrwürdige Münſter von allen Zeichen des Alterthums zu entkleiden, um es recht hell und freundlich zu machen. Dieſe Verſchönerungswuth trieb ihr Unweſen beſonders in der Zeit von 1780 — 1800, und es iſt nur ein Zufall, wenn hie und da noch ein Fragment alter Kunſt erhalten wurde.

Auch das Städtchen Radolfzell am Unterſee hatte im 17ten Jahrhunderte einen ſehr wackeren Glasmaler. — Er hieß **Fr. Joſeph Stör**. Von ihm hat man auf einer Zunftſtube zu Dieſſenhofen zwei Glasmalereien vom Jahre 1627. Eines derſelben iſt darum merkwürdig, weil es eine Scene aus Till Eulenſpiegel darſtellt.

Unter den gegenwärtig in Deutſchland lebenden Glasmalern werden wohl die zu Freiburg im Breisgau ſich aufhaltenden Gebrüder **Helmle**, aus dem Schwarzwald, die vorzüglichſten ſeyn, ſowohl was die Zahl, als die Qualität ihrer gelieferten Arbeiten betrifft *). Bereits ſeit mehreren Jahren arbeiteten ſie für das treffliche Münſter mehrere Roſetten und andere Gegenſtände, womit der Abgang erſezt wurde, den entweder die Unbild der Zeit, oder auch hie und da die Lauigkeit der Zeitgenoſſen verurſacht hatte.

Das Vorzüglichſte jedoch, was ſie für das Münſter lieferten, iſt die Paſſion nach Rembrand, in einer Reihe von Gemälden wahrhaft meiſterlich ausgeführt. Der Herr Deutſchordenskommandeur, Baron von Reinach, dem Freiburg ſchon ſo manches ſchöne Denkmal ſeines liberalen Kunſtgeſchmackes verdankt, hat die Koſten dieſer Malereien beſtritten. Man kann dieſe Malereien kühn dem Beſten an die Seite ſtellen, was in dieſem Fache je geleiſtet worden iſt. Zeichnung und Colorit ſind gleich empfehlenswerth, und die Künſtler haben ſich treu an die Vorbilder gehalten. Ein Beweis von dem ſo eben Geſagten iſt der Umſtand, daß kürzlich einige reiſende Engländer, welche das Münſter beſahen und beſonders die treffliche Glasmalerei der Brüder Helmle bewunderten, durchaus nicht glauben wollten, hier Malereien aus der neueſten Zeit (1826) und hieſiger Künſtler vor ſich zu haben. Sie hielten ſie für Erzeugniſſe des Mittelalters und gaben ihre Meinung erſt auf, da man ſie in die Werkſtätte der Künſtler führte, wo ſie voll Verwunderung einige eben erſt fertig gewordene und andere noch in Arbeit befindliche Stücke antrafen und alles aufkauften, was man ihnen ablaſſen wollte.

Voriges Jahr verfertigten die nämlichen Künſtler ein großes Gemälde für die Hauptkirche zu Sigmaringen. Es iſt der Tod des Kapuziners Fidelis von Sigmaringen, der zur Zeit der Reformation und bürgerlichen Unruhen in Graubündten von einigen Bauern erſchlagen wurde. Dieſes Gemälde iſt das größte hiſtoriſche, das die Helmle noch verfertigten.

Dieſe Künſtler ſind auch Glasſchleifer. Dadurch erreichen ſie den Vortheil, ihren Malereien gewiſſe Halbtinten und Lichtpartien zu geben, indem ſie die farbigen Gläſer durch das Abſchleifen nüanciren. Das Färben aller Gläſer, worauf nicht gemalt wird, geſchieht ſchon auf der Glashütte. Alles aber, was zur Malerei gehört, iſt Sache der Künſtler. Sie beobachten dabei die bekannte Methode des Einſchmelzens oder Einbrennens der Mineralfarben, weichen aber, ihrer Verſicherung nach, von Kunkels Vorſchrift ab. Worin ihre Verfahrungsart beſtehe, kann ich nicht ſagen, da die Künſtler ſich hierüber nicht erklären. Das vortreffliche Rubinglas haben ſie bisher noch nicht bei allen ihren Malereien angewendet, obgleich ihr Dunkelroth auch ſehr hübſch iſt.

Sie wiſſen übrigens die Art der Anwendung des ſogenannten Goldpurpurs *) und haben bei der Paſſion recht guten Gebrauch davon gemacht. Freilich iſt dieſe Zubereitungsart etwas koſtbar, allein da die Kunſt dabei gewinnt und ihr Ruf bereits gegründet iſt und mit jedem Jahre es mehr werden muß, wenn ſie fortſchreiten; ſo

*) Dem Hrn. Vf. dieſer Anzeige ſind die trefflichen Glasmalereien, welche die Porzellanmanufaktur in München für den Dom von Regensburg liefert, noch nicht bekannt. In dieſen iſt die Farbenpracht der ſchönſten alten Glasgemälde mit ausnehmend ſchöner Compoſition, Zeichnung und Ausführung der Figuren und Beiwerke verbunden.

Red.

*) Auflöſung des Golds durch Königswaſſer und Niederſchlag durch Zinnauflöſung. Das ſich darſtellende Pulver wird unter der Benennung Goldkalk oder Goldpurpur zum Färben des Glaſes angewendet und gibt das treffliche Rubinroth. Der Erfinder des Goldpurpurs war ein Deutſcher, Namens Andreas Kaſſius, aus dem Schleswigſchen und Arzt zu Hamburg, ums Jahr 1632. Erſt ſein Sohn, der als Arzt zu Lübeck ſtarb, machte das Geheimniß des Goldpurpurs bekannt.

Digitized by Google

dürfen ſie wohl minder ſchüchtern ſeyn. Der Anfang mag ſchwer geweſen ſeyn, allein die Bahn iſt nun gebrochen, der öffentliche Ruf iſt zu Gunſten der Künſtler und mit jeder Verbeſſerung, die ſich dem beſten Alten nähert oder ihm gar gleich kömmt, haben ſie wenig oder nichts zu wagen, aber viel zu gewinnen.

So viel bei Gelegenheit des Brogniartſchen Werkes, um unſere eigenen Verdienſte nicht überſehen zu laſſen, wenn auch das Ausland ſie nicht kennt! —

K. W.

Neue Kupferſtiche.

Große Landſchaft, von F. Schröder zu Paris in Kupfer geſtochen und von J. A. Schloſſer zu Augsburg herausgegeben.

Nach welchem Original dies Blatt geſtochen iſt, kann nicht erſehen werden, da der Erfinder oder Maler nicht darauf bemerkt iſt. Die Scene ſcheint ſich aber der Künſtler in Griechenland gedacht zu haben. Nahe am Vordergrunde, welchen links eine große Baumgruppe einnimmt, erhebt ſich ein Landhaus, vor welchem jener philoſophiſche Mathematiker ſitzt, der unbekümmert um ſein Leben die ihn überfallenden Krieger nur bat, ſeine geometriſchen Figuren im Sande nicht zu zerſtören. Es ſcheint, daß, um dieſen Contraſt zwiſchen Krieg und Frieden noch zu verſtärken, der Maler auch die umgebende Natur in höchſter Bewegung angenommen hat. Ein Gewitter zerreißt die ſchwarzen Wolken durch zackige Blitze und Sturmwinde beugen die ſtarken Bäume; nur die Meeresfläche im Hintergrunde liegt, von den aufrühreriſchen Elementen noch nicht erreicht, in ungeſtörter Ruhe.

Das Blatt mißt 1′ 8″ Länge und 1′ 3½″ Höhe. Unter den neueſten Werken der Kupferſtecherkunſt nimmt es einen ehrenvollen Platz ein, und es dürfte wohl den Werken eines Frommel und Rahl an die Seite geſtellt werden. Schröder ſcheint ſich nach Woollet gebildet zu haben, ein Vorbild, das man, zur Ehre des Künſtlers ſey es geſagt, im vorliegenden Werke, beſonders im Vordergrunde, ſogleich wieder erkennt. Der Grabſtichel iſt rein, kräftig, mit vieler Freiheit behandelt und mit der Radirnadel wohl verbunden. Die Gegenſtände treten ſowohl im Vor- als Hintergrunde gehörig auf einander. Im Baumſchlag zeigt ſich viel Gewandtheit und Sicherheit, im Waſſerfall möchte aber mehr Leichtigkeit, in der Luft, die hier aus Gewitterwolken beſteht, mehr perſpektiviſche Abſtufung der Töne zu wünſchen ſeyn. Im Ganzen gehört dieſes Blatt unter die beſten Stiche, welche ſeit neuerer Zeit in Deutſchland, und gewiß unter die vorzüglichſten, welche ſeit geraumer Zeit in Augsburg erſchienen ſind.

J. Heller.

Nekrolog.

Am 4ten April 1829 ſtarb zu Rom in der Blüthe ihres Alters Evelina Stading, geb. zu Stockholm 1803. Die Verblichene hatte ſchon in ihrer zarten Jugend, wo ſie den Unterricht im Zeichnen bei einem franzöſiſchen Meiſter genoß, ein bedeutendes Talent zur Landſchaftmalerei gezeigt, und ſpäter ſich als würdige Schülerin des berühmten ſchwediſchen Landſchafters Falceanz bewieſen, war auch bei einer öffentlichen Gemäldeausſtellung der Königl. ſchwediſchen Akademie der Künſte zu Stockholm zum agregirten Mitglied derſelben ernannt worden. Die entſchiedene Neigung, ſich in der Kunſt weiter auszubilden, der Wunſch, durch das Studium nach ältern und neuern Werken großer Meiſter in den Gallerien des Auslandes ihre Kenntniſſe zu bereichern, und zugleich die Natur des ſüdlichern und milden Klimas kennen zu lernen, bewirkten bei der jungen Künſtlerin den Entſchluß, eine Reiſe nach Deutſchland und Italien zu unternehmen.

Sie verließ Stockholm im Jahr 1824 und reiſte in Begleitung ihrer ſie zart pflegenden Verwandtin über Hamburg und Berlin nach Dresden. Hier fertigte ſie einige Copien nach J. Ruisdael in der Königl. Gallerie und ſammelte viele Studien von den für den Landſchafter ſo reichen Umgebungen Dresdens. Die Kenntniß der Perſpektive, deren Studium ſie in Dresden mit ausdauerndem Fleiß oblag, trug viel zu ihrer Vervollkommnung bei. Zugleich verſäumte ſie nicht, die entferntere Umgegend Dresdens, vorzüglich die ſogenannte ſächſiſche Schweiz mit ihren pittoresken und höchſt charakteriſtiſchen Felsgründen und anmuthigen Thälern zu ihrem Studium zu wählen. Einige ſehr gelungene Gemälde nach dieſen Gegenden, beſonders die Anſicht des Hockſteins *) bei der alten Veſte Hohenſtein, das Schloß Lohmen, die Lochmühle im Liebethaler Grunde, zeichneten ſich durch Treue, feine Behandlung und ſchöne Töne in der Färbung aus.

Von ihren erſten, bei ihrer Ankunft in Dresden gefertigten Malereien erinnern wir uns einer Anſicht von Dresden von der Berliner Straße aus, ſo wie einer

*) Erſteres Bild iſt in Dresden in der Sammlung Sr. Königl. Hoheit des Prinzen Friedrich Auguſt, die übrigen in Florenz.

Digitized by Google

höchſt maleriſchen Anſicht von Stockholm bei glühender Abendbeleuchtung *).

Der frühere Wunſch der Künſtlerin, um Italiens herrliche Gefilde zu ſehen, wurde im Sommer 1827 ausgeführt; ſie reiste im Juli über Prag, München, Salzburg durch Tirol nach Florenz, wo ſie von der Großherzogin huldreich aufgenommen und durch einige Kunſtaufträge ermuntert ward, ihre Reiſe nach Rom weiter fortzuſetzen. Auch auf dieſer Reiſe ſammelte die fleißige Künſtlerin eine große Zahl der geiſtreichſten Zeichnungen von Salzburgs und Tirols herrlichen Gegenden.

In Rom traf ſie mehrere ihrer nordiſchen Landleute, und beſonders fand ſie an dem ſchwediſchen, geſchickten Bildhauer Byſtröm (Beſitzer der nachher an Se. Majeſtät den König von Bayern verkauften Villa Malta) einen wahren Freund. Die herrlichen Umgebungen Roms, beſonders die Gegend am Albano und Ariccia reizten ſie, ihren Aufenthalt für einige Zeit daſelbſt zu nehmen. Hier vollendete ſie eine große Zahl Studien, beſonders einige herrliche Parthien aus dem ſchönen Park Chigi, worüber ihr der größte Beifall von tüchtigen Künſtlern zu Theil ward. Der berühmte Landſchaftmaler Kayſermann zollte ihr die ungeheucheltſten Lobſprüche über ihre Arbeiten.

Se. Hoheit der Prinz Friedrich Auguſt von Sachſen ertheilte bei ſeinem vorjährigen Aufenthalt in Rom der Künſtlerin den Auftrag, für ihn eine Anſicht des reizenden Ariccia in nicht unbedeutender Größe zu malen, welches Bild aber, leider nur zur Hälfte vollendet, zu den ſchönſten Erwartungen Hoffnung gab. Der ſelbſt im vorigen Jahr in die wärmere Zone eindringende kalte Winter ward der ſchwachen Geſundheit der Künſtlerin nachtheilig. Sie fiel in ein langdauerndes Fieber, welches nach mehrwöchentlichen Leiden ihr Leben endete. Betrauert von ihrer Pflegerin, ward ihr von Künſtlern und Freunden, die ihren edlen, anſpruchsloſen Charakter und ihre Talente ehrten, die aufrichtigſte Theilnahme. Es ſey beſonders erlaubt, den Königl. Preuß. Geſandten, Herrn v. Bunſen, zu nennen, welcher gegen die fremde Künſtlerin und ihre verlaſſene Verwandtin die höchſte Humanität bewieß. Unter einem einfachen Leichenſtein ruht ihre Hülle auf dem neuangelegten Theil des Kirchhofs, bei der Pyramide des Caſſius, neben ſo manchem in Rom verſtorbenen auswärtigen Künſtler.

Frenzel.

*) Nach dieſem Bild ward von der Arnoldſchen Kunſthandlung in Dresden zu der zahlreichen Sammlung kolorirter Perſpektive des In- und Auslandes ein großes Blatt, radirt und kolorirt, herausgegeben.

Kupferſtich- und Holzſchnittkunde.

Zuſätze zu Joſeph Hellers Leben und Werke Albrecht Dürers. Zweiten Bandes zweite Abtheilung, enthaltend: Dürers Bildniſſe, Kupferſtiche, Holzſchnitte und die nach ihm gefertigten Blätter.

Die hiernach beſchriebenen Blätter befinden ſich in der Sammlung Sr. Excellenz des Herrn General-Poſtmeiſters und Bundestags-Geſandten, von Nagler, in Berlin.

I. Dürers Bildniſſe.

H. No. 13. Knorrſche Copie.

Man hat ſpätere Abdrücke von dieſer Copie, welche oben links mit No. 4. bezeichnet ſind.

H. No. 40. Bildniß Dürers von Stockius.

Frühere Abdrücke haben die Adreſſe von H. Hondius.

H. No. 50. Bildniß Dürers im Profil nach links gewendet. Rund.

Dieſes Blatt hat die Umſchrift, welche bei No. 49. angegeben iſt, und iſt oben I W bezeichnet. Es iſt daher wahrſcheinlich, daß No. 49. ein Abdruck von derſelben Platte iſt, welchem die Buchſtaben I W abgeſchnitten waren.

H. No. 64. Preſtelſche Copie.

Sie exiſtirt auch in Helldunkelabdrücken von 2 Platten, vide Bartsch. Vol. 9. pag. 505. No. 10.

Nicht bei Heller.

Albrecht Dürer als Jüngling an einem Tiſche ſitzend und einen Kopf zeichnend. Rund. Umgeben von Blumenkränzen. Oben im Rande ſteht:

Albrecht Dürer

und unten in der Mitte:

Petermann sc. Lips. 1788.

Höhe 5 Zoll 1 Linie, Breite 5 Zoll. Sehr mittelmäßig radirt.

Albrecht Dürers Grab, von der Seite geſehen. Die auf dem Grabe befindliche Schrift, ſo wie auch das Wappen, ſind in beſondern Tafeln abgebildet, welche den obern Theil des Blattes einnehmen. Unten ſteht:

Christ. Rosee del. et sculp.

und darunter:

Albrecht Dürers Grab auf dem St. Johannis-Kirchhof zu Nürnberg.

Höhe der Platte 8 Zoll 3 Linien, Breite derſelben 6 Zoll 11 Linien. Höhe des Stichs 7 Zoll 3 Linien, Breite deſſelben 5 Zoll 11 Linien.

(Die Fortſetzung folgt.)

Digitized by Google

N°. 12.

Kunſt-Blatt.

Donnerſtag, 11. Februar 1830.

Die Kunſt- und Induſtrie-Ausſtellung in Carlsruhe 1829.

Das gedruckte Verzeichniß der diesmal aufgeſtellten Gegenſtände enthält 129 Nummern Kunſtwerke und 52 Nummern Induſtrieerzeugniſſe.

Die Zahl der Oelgemälde, mit Ausnahme einiger Copien beträgt 55, darunter ſind: 12 hiſtoriſche, myſtiſche und allegoriſche Vorſtellungen; 20 Landſchaften; 13 Portraͤte; 10 Gattungsſtücke und Stillleben.

Maria Ellenrieder hat drei Bilder beigetragen, ein betendes Mägdlein, einen Apoſtel Johannes und einen kleinen Hausaltar. Das erſte zieht beſonders an durch den Ausdruck von Unſchuld, Frömmigkeit und kindlicher Anmuth. Der Kopf des Johannes verdient großes Lob wegen des geiſtreichen Ausdrucks, vielleicht ſind aber die Hände zu groß; der Körper wenigſtens iſt es gewiß. Von dem Hausaltar läßt ſich wenig ſagen. Tändeleien ſind der Würde der Kunſt entgegen.

Kirners heil. Familie, ein Altarblatt mit lebensgroßen Figuren, iſt in dem ernſten, einfachen, großartigen und wahrhaft kirchlichen Styl der alten Florentiner gedacht und ausgeführt. Die Anordnung mag immerhin Reminiscenz ſeyn, alles übrige iſt Eigenthum des Künſtlers, deſſen Werk auf keine Anregung von Außen deutet, ſondern auf den innern angeſtammten Trieb, aus welchem allein ein ächtes und rechtes Kunſtwerk hervorgehen kann. Dieſes Bild mag wohl der Menge nicht gefallen, aber der ſinnige Beſchauer nimmt gewiß einen lange bleibenden Eindruck davon mit ſich; und ſieht man in einem Kunſtwerke zunächſt auf die Größe des Kunſtvermögens, welches ſich darin offenbart, ſo dürfte wohl dieſer heiligen Familie, in der gegenwärtigen Ausſtellung, der erſte Platz gebühren.

Zwei Skizzen zu dem von Feodor angefangenen, noch unvollendeten bibliſchen Cyklus in der evangeliſchen Kirche in Carlsruhe vom wackern Zoll ſchließen ſich würdig an die bereits vortrefflich ausgeführten Wandbilder in gedachter Kirche an. Eine Kreuzabnahme nach Leſueur, von Zolls Schüler — Heiz, erweckt große Erwartungen.

Die geiſt- und gemüthvolle Sophie Reinhard hat drei Gemälde ausgeſtellt, einen ſterbenden Taſſo, eine Maria und einen Johannes. Von den Bildern dieſer Künſtlerin kann man mit noch größerm Rechte ſagen, was Sturz einſt von den Werken der Angelika Kaufmann bemerkte: es iſt Sinn und Gefühl darin.

Ein ſehr großes Bild, der Tod des Cäſar, von Faſel, einem noch jungen Kunſtliebhaber, verträgt wohl im Einzelnen keine ſtrenge Kritik, aber man würde höchſt ungerecht ſeyn, wenn man das ausgezeichnete Talent des Künſtlers nicht erkennen wollte. Schon der Muth, einen ſolchen Stoff zu wählen und in dieſer Dimenſion mit Beharrlichkeit auszuführen, erweckt Verwunderung.

Eine heil. Cecilie von Endres, Schüler der Akademie in München, erinnert an Raphaels erſte Zeit und läßt die Schule des jungen Künſtlers nicht verkennen.

Ein Paar andere hiſtoriſche Bilder übergehen wir. Vielleicht hätten ſie keinen Platz im Salon finden ſollen.

Eine aufmerkſame Betrachtung verdient dagegen der Carton von Gözenberger aus Heidelberg, einem Schüler des genialen Cornelius. Es iſt der Entwurf zu einem der vier Wandgemälde, welche die akademiſche Aula in Bonn ſchmücken, und ſtellt die Gerechtigkeit dar mit den berühmteſten Geſetzgebern und Rechtsgelehrten aller Zeiten und Völker. Die Compoſition von mehr als 70 lebensgroßen Figuren mag gleichwohl, im Einzelnen, an die Stanzen im Vatikan erinnern, immer bleibt ſie jedoch das Werk eines reichbegabten und durch das Studium klaſſiſcher Muſter gründlich ausgebildeten Geiſtes.

Noch müſſen wir der Magdalena von Roux (Prof. in Heidelberg) erwähnen. Sie iſt zwar kein Original, aber ausgezeichnet ſchön von Colorit, beſonders in der Carnation. Bekanntlich bindet Herr R. ſeine Farben mit Wachs, und in der That gewinnt er dadurch eine Klarheit und in manchen Theilen eine Zartheit und Wärme, die mit Oelfarben nicht überall zu erreichen ſeyn möchten.

Zwei Copien nach Coreggio und Geminiani von Lerthe geben ein mit Glück aufſtrebendes Talent zu erkennen.

Digitized by Google

Die ausgeſtellten **Landſchaften** beſtanden auch diesmal wieder großentheils aus Veduten. Wohl hat auch die Natur ihre Poeſie, doch auch nicht ſelten ihre magre Proſa, und viele Vedutenmaler pflegen ſich an die lezte zu halten und begnügen ſich mit dem Augeneffekt. Allein Farbe, Beleuchtung und das, was man das Machwerk nennt, ſind doch ſchwerlich das Höchſte in der Landſchaftmalerei.

Inzwiſchen verkennen wir keineswegs den Werth mancher in dem Salon vorhandenen Proſpekte, obwohl wir nicht bei allen mit der Wahl der Gegenſtände zufrieden ſeyn können. So gibt **Frommels** Veſuv, von Caſtel a mare aus gezeichnet, ein wirklich ſchönes, in ſich abgeſchloſſenes Bild, welches durch den friſchen, heitern Farbenton, die gründliche Behandlung des Details und das warme Gefühl, womit die Scenerei aufgefaßt iſt, ungemein anſpricht.

Fries in Heidelberg hat fünf italieniſche Anſichten beigetragen. Sie ſind mit einer achtungswerthen Praktik ausgeführt, und der junge Künſtler hat ſich ſeit einigen Jahren eine gewiſſe Meiſterſchaft in der Führung des Pinſels erworben, die ein nicht gemeines Talent beurkundet. Nur ſcheinen uns ſeine Vorgründe zu düſter, der Baumſchlag hat zu wenig Lockres, deſto ſchöner aber ſtufen ſich ſeine Mittel- und Hintergründe ab, und beſonders iſt die Luft meiſt ſehr glücklich behandelt. Unter ſeinen Bildern möchten wir der Anſicht bei Civitella im Sabinergebirge den Vorzug geben.

Vom genialen **Heinlein** waren mehrere Landſchaften (zum Theil Compoſitionen) ausgeſtellt. Dieſer Künſtler hat ſeit zwei Jahren erfreuliche Fortſchritte auf ſeiner Laufbahn gemacht; ſeine Formen ſind beſtimmter, ſeine Tinten harmoniſcher, die Theile runden ſich mehr zu einem Ganzen und zugleich waltet in ſeinen Darſtellungen ein hoher, poetiſcher Geiſt, es leuchtet daraus eine kindliche Naturerſchauung hervor, die wir als das Siegel des wahren Berufs zum Landſchafter betrachten.

In den Bildern des wackern Veteran **Kuntz** iſt die Landſchaft zwar ebenfalls der Natur mit ſinniger Treue nachgebildet, aber auch abgeſehen davon, daß er ſich auch hier nur an das Maleriſche und Bedeutſame hält, ſind ſeine Landſchaften wie bei Berghem, Potter ꝛc., doch eigentlich bloße Scenereien und die Thiere erſcheinen als der Hauptgegenſtand. Die drei Bilder, welche der Salon von ihm enthielt, waren mit eben der Gründlichkeit, Klarheit und Anmuth behandelt, und mit derſelben Liebe und ſtrengen Sorgfalt bis an's geringſte Detail ausgeführt, wie ſeine bisherigen Werke.

Unter der geringen Zahl von ſogenannten Converſations- oder Gattungsſtücken zog beſonders der Todtengräber von **Karl Tiſchbein** in Kaſſel ungemein an, ein Bild voll Poeſie und tiefen Gefühls, und zugleich von höchſt verſtändiger Behandlung. Ein zweites, treffliches Bild in dieſer Art war Guttenberg (von **Guerin** in Straßburg) im Moment, da er ſeinem Freunde die erſten gelungenen Proben ſeiner Preſſe zeigt. Die überraſchende Wahrheit des Ausdrucks, die ſtrenge Zeichnung und das treffliche Colorit, welches einem alten Niederländer Ehre machen würde, geben dieſem Gemälde einen hohen Werth.

Die Piferari vor einem Marienbilde von **Sophie Reinhard** führen eine angenehme und charakteriſtiſche Erſcheinung im ſchönen Italien mit täuſchender Lebendigkeit an uns vorüber.

Unter der großen Zahl von **Porträten** machten ſich die vom Gallerieinſpektor **Zoll** in Mannheim durch geiſtreiche Behandlung bemerklich. Das Bildniß eines italieniſchen Bauernmädchens von **Fr. Mosbrugger** aus Conſtanz (jezt in Rom) gehörte zu den Zierden des Salons. Es iſt mit ſo viel Anſpruchsloſigkeit und zugleich auch mit ſo viel Sinn, Liebe und Einſicht gemacht, das ſchöne Köpfchen hat ſo viel Friſche und Anmuth, ſo viel Seele und Leben, daß man immer wieder gerne zu demſelben zurückkehrt. — Ein Miniaturporträt von Fräulein **Giraldi** in Colmar zeichnet ſich aus durch Zartheit, Geiſt und herrliche Beendigung.

An die Oelgemälde reihten ſich würdig drei **Glasgemälde** von den Brüdern **Helmle** in Freiburg, eine heil. Familie nach Raphael, eine heil. Barbara und ein Ritter. In Hinſicht auf Zeichnung ſowohl, als auf Harmonie und Schmelz der Farben gewannen dieſe Bilder den Beifall auch der ſtrengern Kenner.

Der Vorrath an maleriſchen und architektoniſchen **Handzeichnungen** war diesmal wieder ziemlich groß.

Unter jenen machte ſich vorzüglich eine treffliche Compoſition von **Albert Gräfle** aus Freiburg bemerklich. Das Blatt ſtellt Gebhard, den Sohn Bertolds I. von Zähringen, vor, wie er im Jahr 1084 in Gegenwart einiger Fürſten und des päpſtlichen Legaten zum Biſchoff von Conſtanz geweiht wird. Die Anordnung zeigt tiefe Ueberlegung, die Figuren ſind edel, von angemeſſenem Ausdruck, das Coſtüm iſt treu beobachtet und auch das Architektoniſche zweckmäßig behandelt. Der Styl des jungen Künſtlers hat etwas Großartiges und über ſeiner Zeichnung webt ein Hauch geiſtigen Lebens.

Wir übergehen, des Raums wegen, die verdienſtvollen **architektoniſchen** Zeichnungen von **Dykerhoff**, **Berkmüller** und **Eiſenlohr**, um mit wenigem noch der Plaſtik, Stecherkunſt und Lithographik zu gedenken. Die Büſte einer Magdalene von **Pozzi** in Mannheim, einem denkenden Künſtler; ein Basrelief mit den vier Evangeliſten von **Raufer** in Carlsruhe, der auf ſeiner Bahn raſch fortſchreitet, eine Skizze von dem talentvollen Lotſch in Rom und zwei Muſen vom Hofbildhauer **Wagner** in Stuttgart nahmen ihren Plaz würdig ein.

Digitized by Google

Haldenwang hatte einen Probedruck ſeines neuen, trefflichen Blatts nach Ruisdael aufgeſtellt. Wir behalten uns von dieſem ausgezeichneten Bilde eine ausführlichere Anzeige vor.

Die Himmelfahrt der Jungfrau nach Guido von Chr. L. Schuler in Carlsruhe ſcheint von ſehr reinem, feſtem Grabſtichel. Das Blatt hing aber zu hoch, um genauer geſehen zu werden.

Viele Steindrücke von Bedeutung hatte die thätige Veltenſche Kunſthandlung in den Salon gegeben. Mehrere darunter nach Overbeck, P. Heß, Heydecker ꝛc. ſind bereits im Kunſtblatt mit gebührendem Lobe angezeigt worden. Von einigen anderen, z. B. dem dritten Hefte der Pferderaçen von Kuntz, wird in der Folge die Rede ſeyn.

—der.

Profeſſor Vogels Sammlung von Bildniſſen ausgezeichneter Künſtler, Kunſtgelehrten und Kunſtfreunden.

Sammlungen von Künſtlerbildniſſen wurden ſchon in früherer Zeit von den berühmteſten Männern der Kunſt angelegt; man darf nur an die großen Mediceer erinnern, welche Bildniſſe von den berühmteſten Künſtlern aller Schulen für die einzig merkwürdige Künſtler-Pinakothek in Florenz auf großmüthige Art einforderten und ſo der Nachwelt die Züge der Meiſter, deren Leiſtungen in allen Ländern zerſtreut ſind oder von welchen auch durch Vernichtung ſo vieles verloren gegangen, hier aufbewahrten.

Doch nicht blos jene kunſtſinnigen Fürſten veranſtalteten dieſes herrliche Unternehmen; auch der berühmte van Dyck, der Fürſt der niederländiſchen Bildnißmaler, vollendete im 17ten Jahrhundert einen Cyklus der zu ſeiner Zeit lebenden Künſtler, Gelehrten und Kunſtfreunde, die er zwar nicht in eine eigene Gallerie eines Pallaſtes ſammelte, ſondern, da die von ihm gefertigten Originale hier und da zerſtreut waren, durch die Kupferſtecher- und Radirkunſt ein Ganzes brachte und ſo der Nachwelt in vervielfachender Geſtalt aufbewahrte.

Jedem Künſtler und Kunſtfreund wird die ſchöne Sammlung von Kupferblättern, wovon 16 Stück von van Dycks geiſtreicher Nadel ſelbſt radirt und die übrigen auf ſeine Koſten von den in Peter Paul Rubens tüchtiger Schule gebildeten Kupferſtechern, Pontius, Vorſtermann, Bolswert und andern geſtochen ſind, bekannt ſeyn. Sie führt auf dem mit van Dycks Bildniß verzierten Titel die Inſchrift: Icones Principum Virorum, Doctorum, Chalcographorum Statuariorum etc. ab Ant. v. Dyck Pictore ad vivum express: ejus sumptibus aeri incisae, Antwerp. Fol.

Dieſer ſchönen Folge ähnlich, erſchienen früher und zwar im ältern Styl die Künſtlerbildniſſe der alten Niederländer von H. Hondius geſtochen, unter dem Titel: H. Hondii Pictor. celeb. German. inferior. Effigies. Hagae. 121 Fol. (Die ſpätere Ausgabe führt den Titel: Theatrum honoris in quo nostri Apelles seculi u. ſ. w. Amstelodami apud J. Jansonium 1612.) Auch dieſes Werk reihet ſich ſeiner merkwürdigen Männer wegen an jenes von van Dyck an, ſo wie ſpäter die kleinen Künſtlerbildniſſe in Weyermans und Houbrakens Lebensbeſchreibungen holländiſcher Maler oder auch neuerlich in dem höchſt intereſſanten Werk: van Eyndens und Adrien van der Willigens Geschiedenis der vaderlandsche Schilderkonst, Harlem 1816, dahin zu zählen ſind.

Wenn uns aber unter den neueſten Produkten der Lithographie des Auslandes die Iconographie des contemporains, dann Reverdin's Peintres illustres ou choix de leurs plus beaux portraits, ſo wie die Gallerie des Peintres Hollandais vor Augen liegen, ſo gehört uns Deutſchen in anderer Hinſicht die ſchöne Sammlung der Bildniſſe von Künſtlern und Kunſtfreunden an, welche der bei der Königl. Akademie zu Dresden angeſtellte Profeſſor Vogel mit geiſtreichem und vollendetem Griffel angelegt hat.

Prof. Vogel hatte ſchon ſeit längerer Zeit auf ſeinen Reiſen in Petersburg, dann in den mehrſten deutſchen Hauptſtädten, ſo wie bei dem mehrjährigen Aufenthalt in Italien die Gelegenheit nicht verſäumt, die merkwürdigſten zeitlebenden Künſtler und Kunſtfreunde [illegible] ben zu zeichnen, wodurch nach und nach die Zahl der Blätter ſich ſchon über zweihundert erhöht hat. Bei dieſen mit Kreide gezeichneten Blättern ſpricht nicht allein die meiſterhafte Vollendung an, ſondern auch des Künſtlers beſondere individuelle Auffaſſung der Bildniſſe, wodurch ſich die reinſte Aehnlichkeit der Züge und Körperhaltung dem Beſchauer ſprechend vor Augen ſtellt. Es iſt nicht zu läugnen, daß die Eigenthümlichkeit von Prof. Vogels Bildniſſen ſich der der ältern Meiſter anreihet, indem das Pikante oder wahre Treffende darinnen für den Beſchauer einen eigenen Eindruck hinterläßt. Man erinnere ſich nur an das meiſterhafte Bildniß Thorwaldſens in Herrn v. Krumſens Sammlung zu Weistropp bei Dresden.

Außer jenen, von Prof. Vogel gezeichneten Bildniſſen, ſind ſehr viele von Künſtlern dabei, die ſich ſelbſt zeichneten und ihre Bildniſſe zur Vervollſtändigung der Sammlung an ihn einſendeten. Als merkwürdig dürfen auch die unter den Bildniſſen befindlichen Originalhandſchriften der Perſonen aufgezählt werden, die bei vielen Sammlern beſonderes Intereſſe erregen.

Schon der Hofrath Böttiger legte in dem artiſtiſchen Notizenblatt der Dresdener Abendzeitung, Juli 1826, eine

Digitized by Google

Bekanntmachung über die genannte Sammlung nieder, die wir hier nicht wiederholen wollen, aber jedem unſrer Leſer empfehlen.

Dort wird der Wunſch ausgeſprochen, jene Sammlung von Handzeichnungen für die königliche Sammlung in Dresden zu erwerben, welches allerdings ſehr wünſchenswerth iſt, und geeignet, die ſchon vorhandenen Schätze zu vergrößern. Prof. Vogel äußert aber auch noch den beſcheidenen Wunſch, daß diejenigen Künſtler des Auslandes, deren Bildniſſe ſich noch nicht in jener Sammlung befinden, ſelbige, wenn auch nicht in ganz ausgeführten, wenigſtens in einfachen Zeichnungen ihm dazu ſenden möchten.

Beſonders iſt dieſer Wunſch hiermit an die große Zahl der jezt ſo vielfach in München beſchäftigten Künſtler gerichtet, und wir erlauben uns, Profeſſor Vogels Wunſch gemäß, dies als einen Aufruf an mehrere Künſtler in dieſen ſo viel geleſenen Blättern auszuſprechen.

Dresden.

Frenzel.

Kupferſtich- und Holzſchnittkunde.

Zuſätze zu Joſeph Hellers Leben und Werke Albrecht Dürers.

(Fortſetzung.)

Kupferſtiche von Albrecht Dürer.

H. No. 1. Adam und Eva.

Copie 2. Dieſe Copie iſt ohne allen Zweifel von demſelben unbekannten Meiſter, welcher ſich auf mehreren andern von ihm gefertigten Copien nach A. Dürer mit den Buchſtaben I. H. V. E. bezeichnete.

Zani nennt ihn: Joh. van Adam und ſagt, er habe auf dieſer Copie durch die Figur des Adam ſeinen Namen bezeichnen wollen.

Ein Joh. van Adam iſt aber in der Kunſtgeſchichte nicht bekannt; auch treffen die Buchſtaben I. H. V. E. mit dieſem Namen nicht zuſammen. Daß, wie Zani bemerkt, derſelbe Copiſt mehrere Copien nach Dürer fertigte, iſt ſehr richtig, ſie ſind aber meiſtens I. H. V. E. bezeichnet. Hr. Heller hält aber den Johann van Gooſen für den Copiſten.

Abgeſehen von der eben ſo wenig möglichen Deutung der Buchſtaben I. H. V. E. in Bezug auf den Joh. van Gooſen, ſcheint es doch etwas gewagt, dieſen Meiſter für den Copiſten anzugeben und den Zani einer Verwechſelung des Joh. van Adam mit Joh. van Gooſen zu beſchuldigen. Allerdings konnte aus obigen Gründen Joh. van Adam der Verfertiger nicht ſeyn; ob es aber auch nur Wahrſcheinlichkeit für ſich habe, den van Gooſen dafür zu halten, überlaſſe ich dem Urtheile eines jeden Kenners, der die mittelmäßigen Copien von van Gooſen nach der de Haenſchen Paſſion mit der erwähnten ſchönen Copie nach Adam und Eva vergleicht. Gewiß wird man eine ſehr große Verſchiedenheit, ſowohl in Hinſicht der Zeichnung, als auch in Hinſicht des Stiches wahrnehmen, die nicht leicht erlauben dürfte, dieſe Copien für die Arbeit ein und deſſelben Meiſters anzuſehen.

H. No. 2. Die Geburt Chriſti 1504.

Copie 6. In den ſpätern Abdrücken dieſer Copie ſind aus den beiden Bogenfenſtern rechts die Druckſchatten herausgenommen, jedoch ſo ſchlecht, daß man die Spuren der Schraffirungen noch deutlich ſieht.

H. No. 3 ad 18. Die Copien von de Haen betreffend.

Die erſte Ausgabe dieſer Copien hat lateiniſchen Text auf der Rückſeite und ein von de Haen geſtochenes Titelblatt, worauf zwiſchen zwei allegoriſchen Figuren folgender Titel ſteht:

Preces ac meditationes piae in mysteria Passionis ac Resurrectionis D. N. Jesu X p. i. collecta. Per Georgium Scherer societatis Jesu. Figuris Aeneis ab Alberto Durero olim artificiose sculptis ornatae.

In einem darunter befindlichen Oval:

Bruxellae. Apud Rutger Velpium et Hub. Anthoniū Typ. Jur. MDCXII.

Ganz unten in der Mitte:

Cum Privilegio

und rechts:

G. Hani fecit.

Die zweite Ausgabe hat niederländiſchen Text auf der Rückſeite, doch ſind die Blätter nicht retouchirt.

Die dritte Ausgabe hat ebenfalls niederländiſchen Text, der nur durch verſchiedene Schriftart von der zweiten Ausgabe ſich unterſcheidet. Die Blätter aber ſind alle ſtark retouchirt.

Stempelius hat die 6 Blätter, welche von van Gooſen nicht geliefert worden, von einem andern dazu ſtechen laſſen, wie das fie. cur. (fieri curavit) und das Zeichen RDS. AE. 14. auf No. 258 beweiſt.

Frühere Abdrücke von dieſen Copien haben keinen Text auf der Rückſeite und ſind nicht retouchirt, welches die mit der van Gooſenſchen im Gebetbuch vorkommenden in hohem Grade ſind.

Die erſten Abdrücke der Kraußſchen Copien ſind mit den Nummern unten rechts und die ſpätern ohne dieſelben. Auch ſind die leztern nicht retouchirt.

(Die Fortſetzung folgt.)

Digitized by Google

No. 13.

Kunſt-Blatt.

Dienſtag, 16. Februar 1830.

Altdeutſche Baukunſt.

Darſtellung des alten ſchwäbiſchen Kloſters Bebenhauſen (,) in eilf Kupfertafeln (zwei Grundriſſen, ſechs Perſpektiven und drei Detailzeichnungen) von J. Heinrich Graf (,) Architekten aus Bern, Eleven der Bauſchule zu Tübingen. Tübingen, gedruckt bei Ernſt Eiſert. 1828. gr. Fol.

Der Unterzeichnete, der es ſchon längſt nicht begreifen konnte, warum ſein ſchwäbiſches Vaterland, das doch einſt die Wiege eines Kaiſerhauſes war, das Künſte und Wiſſenſchaften förderte, von Kunſtkennern ſogar unbeachtet bleiben ſoll, während den übrigen Theilen Deutſchlands in dieſer Beziehung ſo viele Aufmerkſamkeit geſchenkt wird, nahm das vorliegende Werk ſchon darum mit nicht geringer Freude vor die Hand, weil nun doch auf einmal für die Bearbeitung der ſchwäbiſchen Kunſtgeſchichte die Bahn gebrochen wurde. Denn auch in den Thälern Schwabens hat jede Periode deutſcher Kunſtentwicklung ihre Denkmale zurückgelaſſen, und wenn wir Schwaben uns nur einmal von dem Wahne losmachen würden, im Auslande die Bilder des Schönen und Großen ſowohl in den Produktionen der Natur, als der Menſchenhände aufſuchen zu müſſen, und unſern Blick mehr auf unſere Umgebungen richten würden, ſo möchte es uns nicht ſchwer werden, von der mit heidniſch chriſtlichen Symbolen gezierten Kirche zu Belſen (ſ. darüber Schwabs Alpenreiſe) an bis zur Kirche zu Schwäbiſch Hall herab das allmähliche Entſtehen deutſcher Baukunſt und ihren Fortgang bis zum Culminationspunkt ihres Ruhmes nachzuweiſen. Dazu bedürfte es freilich einträchtigen Zuſammenwirkens, zu dem, ſo Gott will, die Zeit wohl auch noch kommen wird.

Schon darum ruft der Unterzeichnete Herrn Graf ein freudiges: Glück auf! zu, noch mehr, wenn er das, was er geleiſtet, näher betrachtet.

Das Titelblatt iſt ſehr ſinnreich gewählt. Es ſtellt die in einen Zirkel gefaßte Anſicht des Haupteinganges in das Kloſter dar. Außer der Skulpturarbeit, oberhalb des Thors Jeſus am Kreuz — hat der Eingang ſelbſt nichts ſonderlich Merkwürdiges. Um aber dieſer Anſicht mehr Leben und Vielfältigkeit zu geben, hat Herr Graf aus den Details der Kirche und des Kloſters einige zur Verzierung des Titelblatts angewendet und ſie in eine ſinnreiche Verbindung unter einander zu bringen gewußt.

Die erſte Tafel enthält den ſehr gut und verſtändlich gezeichneten, mit einem Längenmaß verſehenen Riß der ſämmtlichen Kloſtergebäude, deren jedes beſonders ausgemeſſen iſt. Zugleich ſind in dem Riß die Standpunkte mit Buchſtaben bezeichnet, von denen aus der Künſtler die Details aufnahm.

Die zweite Tafel gibt die Anſicht der Kirche von der Chorſeite aus. Ein auch durch die Umgebungen der Kirche ſehr einladender Standpunkt, von dem aus der Beſchauer das ganze Gebäude nach den verſchiedenen Bauſtylen betrachten kann, die auch hier ſichtbar ſind. Wände, Giebel und Geſimſe ſind vorgothiſch, oder, näher bezeichnet, byzantiniſch. Sie erinnern den Unterzeichneten an die Kloſterkirche zu Maulbronn, nur daß das alles nach größerem Maßſtabe gearbeitet iſt. Ganz das Gediegene und feierlich Ernſte des Styls der Hohenſtauffer Zeit. Der Kunſt des ſpäteren Meiſters in Verbindung ſeines Baus mit dem alten thut aber wohl Herr Graf zu viel Ehre an, wenn er die Symmetrie in dieſer Verbindung lobt. Der durchbrochene Glockenthurm, den der Unterzeichnete ſchon oft betrachtet hat, iſt etwas zu klein für die Kirche. Faſt ſcheint es, der Meiſter habe wenigſtens noch ein Geſchoß im Plane gehabt, zu deſſen vollkommener Durchführung es auch hier, wie gewöhnlich, am Geld gefehlt haben mag. Uebrigens iſt dieſer Thurm ſehr niedlich durchbrochen, und erinnert an den Frauenkirchenthurm in Eßlingen.

Die dritte Tafel enthält die perſpektiviſche Anſicht des Kreuzgangs mit dem Begräbnißplatz und dem Eingang des ſogenannten Geiſelgewölbes. Auch hier ein ſehr ſinnreich gewählter Standpunkt, ganz geeignet, die geometriſch richtige Conſtruktion des mit ſchönen Gurten verſehenen Gewölbes bemerkbar zu machen.

Die Durchſicht durch ein Fenſter des Kreuzgangs gegen die Kirche hin, die wir auf der vierten Tafel fin-

Digitized by Google

den, iſt mehr ein für den Totaleindruck des Anblicks der Kirche einladender Standpunkt, als daß er neue Eigenthümlichkeiten dieſes Denkmals gäbe. Doch fällt hier das Kreuz auf, das an dem Giebel der Kirche angebracht iſt. Das Kreuz, an älteren Kirchen, als chriſtliches Symbol, dem kaum erſt beſiegten Paganismus entgegengeſezt, erhielt durch die Kreuzzüge eine neue Bedeutung gegen die ungläubigen Mohammedaner. Daher ſeine häufige Erſcheinung an Kirchen aus dieſer Zeit.

Die Anſicht der ſogenannten Geiſelkammer, wahrſcheinlich des alten Refektoriums auf der fünften Tafel, zeigt ein eben ſo ſchönes Gewölbe, als ſchöne Säulen, die es wohl verdienten, daß man dieſen Theil des Kloſters nicht den Handwerkern preisgäbe.

Die ſechste Tafel gibt die innere Anſicht des Chors. Reiner gothiſcher Styl, kühne Conſtruktion. Achteckige Säulen von 18 Fuß Höhe tragen das Gewölbe, mit dem ſie palmenartig verzweigt ſind. Die Arabesken, mit denen die Gewölbe geziert ſind, nehmen ſich in Herrn Grafs Darſtellung beſſer aus, als bei eigener Anſchauung. Uns haben ſie nie gefallen, weil ſie mit der ſtillen und einfachen Größe dieſer Halle nicht harmoniren. Indeſſen mögen ſie allerdings Copien älterer Verzierungen ſeyn, denn das Bemalen der Wände war in Klöſtern etwas Altes.

Die ſiebente Tafel zeigt das ſogenannte Dorment, das zwiſchen den Zellen hinläuft, mit gemaltem Schnitzwerk und einem künſtlich gemodelten Backſteinbogen.

Die achte Tafel enthält ein vorgothiſches Detail aus einer Nebenhalle der Kirche, deſſen Einfachheit allerdings ſehr contraſtirt mit der üppig verzierten Geiſelkammer. Wir ſehen hier einen aus mehreren Zirkelſtücken zuſammengeſezten Bogen, deſſen mittlerer Pfeiler eine eingeblindete Säule hat, an der wir einen würfelförmigen Säulenknauf bemerken, der an den Würfel, als Grund mehrerer Formen, und an ſeine ſymboliſche Wichtigkeit für die Bauvereine erinnert. Dieſer Pfeiler gehört zuverläſſig der erſten Anlage der Kirche an, und zeugt für den Einfluß der arabiſchen Kunſt auf die Kunſt der Deutſchen im zwölften Jahrhundert. Beinahe derſelbe Pfeiler befindet ſich im Schiff der Kirche der Benediktinerabtei auf dem Petersberge zu Erfurt. (S. Stieglitz von altdeutſcher Baukunſt. Platte XIV. Fig. 2.)

Die neunte Tafel nehmen Verzierungen des Saals, Zeichnungen aus den geſchnizten Frieſen und Muſter der Backſteinplättchen des Fußbodens ein. Es iſt darin viele Mannigfaltigkeit, beſonders viel ſinnreiche Verſchlingung. Auf einigen ſehen wir Thiere und Trauben.

Die zehnte Tafel enthält Fenſterverzierungen des Chors. Auch hier viel Sinnreiches. Beſonders ſchön ſind die zwei äußerſten der unteren Reihe.

Wir hätten es gerne geſehen, wenn aus dem Inneren der Kirche noch Einiges mitgetheilt worden wäre. Auch hätte Herr Graf die Frage beantworten ſollen: ob nirgends eine Inſchrift an der Kirche Aufſchluß über ihr Alter gäbe? Steinmezenzeichen finden ſich gewiß an dem Gebäude. Die Vergleichung der Steinmezenzeichen mit denen anderer Gebäude hat ſchon oft zu Reſultaten über Zeit und Meiſter geführt. Ueberhaupt dürfte der Text etwas weniger kurz gefaßt ſeyn. Die Erklärungen beſtehen in allzu kurzen Andeutungen. Unterzeichneter holt daher in Bezug auf das Alter der Kirche die Vermuthung nach, daß, nachdem das Kloſter durch einen verſchwenderiſchen Abt zwiſchen 1353 — 1387 tief herabgekommen war, die darauf folgenden Aebte den alten Wohlſtand ſo weit wieder herſtellten, daß von 1393 — 1412 vieles gebaut werden konnte. Handſchriftliche Nachrichten geben darüber unzweideutige Kunde. In dieſe Periode mag denn nun auch alles dasjenige gehören, was wir an Kirche und Kloſter als ſpäteren Anbau finden.

Möge Herr Graf fortfahren, unſeren vaterländiſchen Denkmälern deutſcher Kunſt ſeine Aufmerkſamkeit zu ſchenken. Die Kloſterkirche zu Maulbronn, die Johanniskirche zu Gmünd, die etwas neuere Frauenkirche zu Eßlingen ſind es, auf die wir ihn zunächſt aufmerkſam machen. Zugleich finde aber auch hier der Wunſch ſeine Stelle, daß, wie in Bayern, allen weltlichen Beamten größere Achtung für die in Folge der Verheerungen früherer Jahrhunderte ſo ſehr verringerte Anzahl vaterländiſcher Kunſtdenkmäler zur Pflicht gemacht werden möchte.

C. Jäger.

Rom.

Der P. Luigi Pungileoni, Profeſſor der Theologie in Urbino, gab vor einiger Zeit einen Elogio storico des Giovanni Santi, Vaters des großen Raphaels, heraus, dem zum Beleg der darin aufgeſtellten Behauptungen eine Menge Dokumente und Beweisſtellen beigedruckt waren. Dies Werkchen machte viel Aufſehen und war bald vergriffen. Jezt iſt es zugleich mit dem erſten Hefte des Lebens Raphaels auf's Neue erſchienen. Auch in Bezug auf Raphael hat der P. Pungileoni das Glück gehabt, viele noch unbekannte Briefe und Dokumente benutzen und etwas Neues geben zu können, nachdem ſo viele ausgezeichnete Schriftſteller ſich ſchon mit denſelben Unterſuchungen beſchäftigt haben. Er ſezt die Geburt Raphaels auf den 26. März 1483, nicht in's Jahr 82 oder 84, wie andere gethan haben. Sein Lehrer im Lateiniſchen war Franceſco Venturini, derſelbe, der auch den Buonarotti unterrichtet hat und der nach Maffei vielleicht der Erſte war, der eine lateiniſche Grammatik ſchrieb. Am 7. Oktbr. 1491 verlor er ſeine Mutter und erhielt einige Monate darauf eine junge Stiefmutter, mit der er nach ſeines Vaters Tode

Digitized by Google

wiederholt in Streitigkeiten gerieth. Aus ſeiner frühſten Zeit exiſtirt in Urbino außer einigen Zeichnungen noch eine Madonna mit dem ſchlafenden Chriſtkinde, welche in einem Buche lieſt. (Fresco.) Zwei andere heilige Familien werden von Einigen nicht für ſeine Arbeit gehalten; von andern von ihm daſelbſt verfertigten Bildern hat man nur noch die Nachrichten. Er ſoll in ſeiner Jugend oft ein Madonnenbild von Fra Giovanni Angelico in Jorano und ein anderes Bild von Gentile da Fabriano in einer Kirche in Val di Saſſo beſucht haben; auſſerdem ſtudirte er unter ſeinem Vater, der zugleich Maler und Dichter war. Er verlor denſelben am 1. Auguſt 1491. Nach ſeinem Tode arbeitete er unter Luca Signorelli, der damals in Urbino war. In dieſe Zeit ſezt der P. P. eine Madonna, welche ſich in der Gallerie des Kardinal Fäſch befindet und verſpricht: im Leben des Timoteo Viti noch auf zwei andere, in eben dieſe Periode gehörige zurückzukommen. Nach Signorelli's Abreiſe brachten ſeine Vormünder ihn zum Perugino. Er half an den Bildern deſſelben, unter andern an einem, welches von Spineta bei Lodi nach Rom gekommen iſt und die Anbetung der heil. drei Könige vorſtellt. Eine Fahne mit demſelben Gegenſtand in Beſitz des Baron Ancajani in Spoleto (jezt im Kaſtell S. Angelo, deſſen Kommandant er iſt) wird vom Cav. Wicar für eine Arbeit Raphaels gehalten; andere bezweifeln es. Nach einiger Zeit kehrte Raphael wegen Streitigkeiten mit ſeiner Stiefmutter auf wenige Tage nach Urbino zurück. Wieder in Perugin angelangt, half er ſeinem Lehrer an einer Auferſtehung Chriſti, welche ſich im Vatikan befindet. Allein verfertigte er die Aſſumption, welche Maddoleon Degli Oddi beſtellt hatte, und eine Madonna mit verſchiedenen Heiligen für die Kirche von S. Fiorenzo, die nach England gekommen iſt. Im Jahre 99 mußte er, ſeiner Stiefmutter wegen, auf's Neue eine kurze Reiſe nach Urbino unternehmen, wo alsdann die Streitigkeiten wegen Mitgift, Unterhalt und Erziehung ihrer Tochter für immer beigelegt wurden. Im Jahr 1500 befand ſich Raphael vielleicht in Citta di Caſtello, wo er für das Kloſter der Auguſtiner einen S. Nicolani von Tolentino mit vielen andern Figuren malte. Dies Bild wurde 1789 nach dem Erdbeben an Pius VI. verkauft, der es theuer bezahlte, obgleich es ſehr verdorben war. Er ließ die Figur Gott Vaters and einige andere herausſchneiden und hing ſie in ſeinen Zimmern auf. Bei der Invaſion von Italien ſind ſie, wie viele andere, verloren gegangen.

In derſelben Zeit könnte auch R. ein Paar Heilige al Fresco in Citerna, an der Grenze von Umbrien und Toskana gemalt haben, obgleich die Aechtheit der Arbeit bezweifelt wird. In Citta di Caſtello war noch eine andere Malerei R's., einen Chriſtus am Kreuze vorſtellend, mit mehreren Figuren, jezt im Beſitz des Kardinal Fäſch. — Als der Herzog Guidobald nach Cäſar Borgias Vertreibung nach Urbino zurückgekehrt war, ging auch R. dahin zurück; er verfertigte aber nur kleine Bilder, einen S. Georg, zwei kleine Madonnen und einen Chriſtus am Oelberg. Von zwei Bildern, deren eines im Beſitz der Gebrüder Fontana, das andre der Söhne von Ludovico Baldo geweſen, weiß man weder den Gegenſtand, noch was aus ihnen geworden iſt. Alsdann begab ſich Raphael zum erſtenmal nach Florenz, wo er ſich aber nur kurze Zeit aufhielt. Bei ſeiner Rückreiſe 1504 half er vielleicht dem Perugino in Citta della Pieve an einer Anbetung der heil. drei Könige. In Citta di Caſtello ward ihm von der Familie Albizzini das bekannte Spoſalizio (in der Brera in Mailand) aufgetragen. In Perugin malte er darauf für die Nonnen von S. Antonio di Padove eine Madonna mit einem bekleideten Chriſtkinde und mehrere Heiligen, und für andere Nonnen noch Chriſtus am Oelberg, Chriſtus, der das Kreuz trägt, mit vielen Soldaten, und einen todten Chriſtus im Schooß der heiligen Jungfrau, auſſerdem noch einen Gott Vater mit mehreren Engeln; und in S. Severo einen Gott Vater, Chriſtus und mehrere Heilige und Engel. Die Kirche wurde ſpäter eingeriſſen, die Malereien aber erhalten. Indeß R. in S. Severo arbeitete, beauftragte ihn Atalanta Baglioni mit der Grablegung; er verfertigte damals nur den Karten. Der Cav. Camuccini beſizt eine mit Röthel verfertigte Skizze deſſelben Gegenſtandes, aber anderer Compoſition. Studien zu dem Bilde beſizt noch der Marcheſe Antaldo Antaldi und der Cav. Wicar. Nachdem R. noch die kleine Madonna in Beſitz des Grafen Conneſtabili della Staffa verfertigt hatte, begab er ſich nach Siena. — Der P. Pungileoni beſtreitet, daß er daſelbſt an Pinturicchio's Arbeiten in der Bibliothek Theil genommen habe, und meint, er ſey erſt 1506 nach Siena gekommen und habe auſſerhalb der Bibliothek die Krönung Pius III. gemalt und weiter nichts, von den Bildern innerhalb aber nur Skizzen mit Büſte und weit aufgehöht, verfertigt, wovon noch eine in Florenz iſt. R. arbeitete auſſerdem noch in Siena mit Pinturicchio zuſammen ein Bild, welches bei einem Brande zerſtört worden iſt. Auch bei den Malereien in Spello ſoll er denſelben geholfen haben. Hierauf zogen ihn die berühmten Kartone von Michel Angelo und Leonardo da Vinci nach Florenz; er machte aber bald darauf wieder eine kurze Reiſe nach Urbino, als die Peſt daſelbſt aufgehört hatte, und malte die Bildniſſe des Herzogs Guidobalds, des S. Rembo und der Eliſabeth Feltria Gonzaga, welches Baldaſſar Caſtiglione erhielt. Nach Florenz zurückgekehrt, begann er verſchiedene Arbeiten, deren einige unvollendet blieben, wie das Bild für S. Spirito, jezt in der Gallerie, ein anderes für Siena, jezt in Paris, und die Jardinière, an welcher Ridolfo di Ghirlandajo das blaue Gewand vollendete.

In dieſe Zeit ſezt der P. Pungileoni auch die Ma-

Digitized by Google

donna, welche ehemals in der Gallerie Colonna war und jezt in Berlin iſt, und läßt ſich weitläufig über die Vortrefflichkeit dieſes herrlichen Gemäldes aus. Er findet in dem Kopfe der Madonna eine paradieſiſche Schönheit (une belle che par proprio del Paradiso) und meint, ſie müſſe „jeden entzünden, der Sinn für das Schöne habe." Er erwähnt noch zweier anderer heiliger Familien, wovon die eine nach Dresden kommen ſollte, aber verloren ging; ſie war auf einer runden Tafel gemalt. (N. In Dresden exiſtirt eine alte, ſchöne Copie der Mad. della Seggiola; es fehlt hier an Hülfsmitteln, um zu entdecken, ob nicht ein Irrthum obwalte.) Der P. Pungileoni bezweifelt, daß Bramante derjenige geweſen ſey, der R. veranlaßte, nach Rom zu kommen.

Pungileoni ſtellt die Vermuthung auf, daß der Herzog von Urbino Franceſco Maria della Rovere, Präfekt von Rom, Neffe Julius des Zweiten, derjenige geweſen ſey, der Raphael veranlaßte nach Rom zu gehen. In einer Digreſſion, die durch einen Brief Raphaels veranlaßt wird, erwähnt er mehrerer Bilder, die für Arbeiten deſſelben gehalten werden und verwirft einige davon als unächt. Z. B. eine heilige Familie in Fermo, im Hauſe des Grafen Annibale Maggiori. Lanzi ſagt irrig, ſie ſey der gleich, welche ſich in der Santa Caſa von Loreto befand, die übereinſtimmt mit der Beſchreibung derjenigen, welche zu Vaſari's Zeit in S. Maria del Popolo war. Eine andere heilige Familie in Neapel, im Hauſe Lancelotti, hält er für Giulio Romano, eben ſo wie diejenige, die ſich in Genua befindet und in der Guido von Genua als eine Arbeit Raphaels angeführt wird. So verwirft er auch die, welche in Peſaro iſt. Das Original derſelben befindet ſich im Eſcurial. Für ächt hingegen hält er die, welche in Florenz in S. Maria della Piazza war. Ein auferſtandener Chriſtus, früher in Peſaro, jezt in Breſcia, bleibt zweifelhaft. P. folgt dem Malvaria und ſezt Raphaels Ankunft in Rom in das Jahr 1508 und nicht zwei Jahre ſpäter, wie Lanzi und der Abate Zani meinen. Ueber die von demſelben ſeit dieſer Zeit verfertigten Arbeiten findet ſich weniger Neues oder nicht allgemein Bekanntes. Bei Gelegenheit der Galathea beſtreitet er mit Wicar's Autorität die gewöhnliche Meinung, daß der in einer Lünette deſſelben Zimmers gezeichnete koloſſale Kopf von Michel Angelo ſey; er ſchreibt ihn dem Daniel von Volterra zu. Von zwey Putti, die über einem Kamin im Vatican gemalt waren und ausgeſägt wurden, als man das Muſeum erweiterte, befindet ſich einer in England, der andere in den Händen das Cav. Wicar.

Kupferſtich- und Holzſchnittkunde.

Zuſätze zu Joſeph Hellers Leben und Werke Albrecht Dürers.

II. Kupferſtiche von Albrecht Dürer.

(Fortſetzung.)

Die von Bartſch und Heller als Copien nach Dürer angeführten Holzſchnitte von A. von Worms können nicht als ſolche betrachtet werden, weil ſie, wenn auch in einzelnen Theilen an Dürer erinnernd, dennoch eine gänzlich verſchiedene Compoſition darbieten. Zudem ſind unter den vor mir liegenden 9 Blättern von A. v. Worms zwei Vorſtellungen, welche Dürer in der Kupferſtich-Paſſion nicht ſtach.

Die 9 Blätter ſind:

1) Chriſtus am Oelberg.
2) Die Gefangennehmung.
3) Chriſtus vor dem hohen Prieſter Annas (von Dürer nicht geſtochen.)
4) Chriſtus vor dem Caïphas.
5) Die Verſpottung im Hauſe des Caïphas (von Dürer nicht geſtochen.)
6) Chriſtus vor Pilatus.
7) Die Geißelung.
8) Die Dornenkrönung.
9) Ecce homo.

Sie kommen in einem niederdeutſchen, gothiſch-gedruckten Buche vor, welches den Titel Die XVI dachreyse hat.

Die ſpätern Abdrücke der Rundebiſchen Copien ſind nicht retouchirt, ſondern blos von ſehr abgenuzten Platten abgezogen.

Die Copien mit der Adreſſe von Marcus Sadeler kommen auch in frühern Abdrücken ohne Adreſſe vor.

Es gibt 3 Abdrucks-Arten von den kleinen gegenſeitigen Copien, welche 2 Zoll 6 Linien hoch und 1 Zoll 8 Linien breit ſind.

1ſte, ohne Retouche und von einer doppelten Einfaſſungslinie umgeben.
2te, retouchirt und auſſer der einen Einfaſſungslinie noch von einem Striche umgeben, der beinahe die Dicke einer Linie hat.
3te, gänzlich retouchirt, ſo daß nur die Umriſſe und wenige Schraffirungen geblieben ſind.

Sehr wahrſcheinlich ſind dieſe Copien italieniſchen Urſprungs.

Manche Copien nach einzelnen Blättern der Paſſion ſind Hrn. Heller entgangen. Die ausführliche Beſchreibung derſelben würde hier zu weit führen.

(Die Fortſetzung folgt.)

Digitized by Google

N°. 14.

Kunſt-Blatt.

Donnerſtag, 18. Februar 1830.

Holzſchneidekunſt.

Ueber die ſogenannte Biblia pauperum.

Leſſing hat in den Beiträgen zur Geſchichte und Literatur 2. St. die Behauptung aufgeſtellt: die Biblia pauperum ſey eine Nachbildung der Fenſtergemälde des Benediktinerkloſters Hirſchau. Seine Beweiſe ſind kurz folgende: Die Holzſchnitte der Biblia pauperum haben dieſelbe Eintheilung, wie ein gothiſches Fenſter, nämlich drei Abbildungen, deren mittlere die höchſte iſt. Die Biblia pauperum beſteht aus 40 Abbildungen mit typiſchen und antitypiſchen Vorſtellungen von Chriſto, die den 40 Fenſtern des Kreuzgangs zu Hirſchau entſprechen. Zur Beſtätigung ſeiner Anſicht gibt er zwei Abbildungen ſolcher Fenſter, die er in einer, die Hirſchau'ſche Geſchichte betreffenden Handſchrift des Abts Parſimonius aus dem Ende des ſechszehnten Jahrhunderts gefunden hat.

Leſſing geſtand ſich ſelbſt die Schwierigkeiten, die dem Beweis ſeiner Behauptung in den Weg traten. Er meint, daß vorausgeſezt werden müßte, jene Fenſter und ihre Malereien ſeyen älter, als die doch auch ein beträchtliches Alter habenden Holzſchnitte der Biblia pauperum, und weil er dies nicht für erweislich hält, ſo denkt er ſich die Möglichkeit, daß die Fenſtergemälde nach den Holzſchnitten gemacht wären. Er führt ſogar aus Tribheim, Friſchlin und Cruſius Stellen an, die darauf hinweiſen, daß erſt unter dem Abt Blaſius, der von 1484 — 1503 regierte, oder wohl gar erſt unter ſeinem zweiten Nachfolger Johann dieſe Fenſtergemälde entſtanden. Von erſterem ſagt Cruſius: daß er im vierzehnten Jahre ſeiner Regierung auf Bitten ſeiner Brüder das Gemälde in dem Sommerrefektorium habe machen laſſen. Wenn nun Leſſing, um ſeinem Zweifel, daß erſt Blaſius die Fenſter habe malen laſſen, einen Schein zu geben, behauptet: Cruſius, der dieſes geringen Werks zum Lobe des Abts erwähne, würde gewiß auch der Fenſtergemälde gedacht haben, wenn ſie ihm zuzuſchreiben wären, ſo thut er dieſem Chroniſten viel zu viel Ehre an, der ſich oft bei den geringfügigſten Dingen lange aufhält, während er die Erzählung des Wichtigſten mit einem et caetera auf einmal abbricht. Auf jeden Fall kann ein Cruſius das Zeugniß des weit älteren Tribheims nicht verdächtig machen, der ausdrücklich ſagt: 1489 secundum quoque latus de ambitu cum fonte in annis quinque perfecit, pro quo mille centumque auri nummos expendit. Ferner: 1491 fenestras cum rotundis (id est Schyben) et picturis ad tria latera Ambitus Monasterii fieri jussit, pro quibus plus quam trecentos auri florenos exposuit, in quarto vero latere picturas sine rotundis fecit. Von Abt Johann III. ſagt Jakob Friſchlin: unter ihm iſt die Kirche im Kloſter mit bibliſchen Figuren, wie noch zu ſehen, zu malen angefangen und unter ſeiner Regierung vollendet worden. Nach Parſimonius Erzählung wurden auch die Wände der Kirche und die Gänge des Kloſters und der Zellen gemalt.

Troz dieſen Zeugniſſen, welche alle gegen ſeine Meinung ſprechen, will Leſſing doch von ſeiner Anſicht nichts aufgeben. Und er hat auch, ohne daß wir dieſe Zeugniſſe verdächtig zu machen brauchen, wohl daran gethan, die Meinung nicht aufzugeben, daß die Biblia pauperum nach alten Fenſtergemälden entworfen ſey. Hier Einiges zum Beweis und zur theilweiſen Berichtigung ſeiner Anſicht.

Hirſchau'ſche Fenſtergemälde konnten allerdings den Darſtellungen der Biblia pauperum zu Grunde liegen; ob gerade dieſe, die Cruſius und Parſimonius ſahen? laſſe ich dahingeſtellt ſeyn, weil beide ausdrücklich auf den Vorgang Tribheims die Abte bezeichnen, unter denen die Gemälde, die ſie ſahen, verfertigt worden ſeyn ſollen. Aber müſſen wir denn gerade annehmen, es ſeyen dieſe, die Blaſius und Johann III. verfertigen ließen, die einzigen oder die erſten Fenſtergemälde geweſen, die Hirſchau hatte? Gewiß ſo wenig, als wir annehmen müſſen, die Idee einer Biblia pauperum ſey da erſt entſtanden, als ſie in der beſtimmten Form der Holzſchnitte verwirklicht erſchien. Auch in ihren Kunſtbildungen macht die Menſchheit nie einen Sprung, ſondern es ſind nur immer kaum bemerkbare Uebergänge, in denen ſie fortſchreitet.

Die Idee einer Biblia pauperum iſt wohl älter, als wir glauben, älter gewiß als die Holzſchneidekunſt und demnach die im fünfzehnten Jahrhunderte in Holzſchnitten erſchienene Biblia pauperum nichts

Digitized by Google

anders, als die Erfindung eines neuen Materiales für die Darſtellung einer ſchon längſt beſtehenden Idee mit Beibehaltung der durch Tradition geheiligten Anordnungsweiſe der einzelnen Bilder, und wer mag beſtimmen, wie viele Veränderungen in materieller Beziehung die Darſtellungen der Armenbibeln bereits durchlaufen hatten, als ſie ſich endlich auf den Holzſchnitt fixirten? daß dieſe Behauptung eben nicht aus der Luft gegriffen ſey, lehrt uns der Geſchichtſchreiber des Bisthums Augsburg Braun de Codd. mss. Sanct. Ulric. Vol. IV. p. 106, indem er die Schlußworte aus einer Armenbibel zu St. Ulrich anführt, die alſo lauten: Biblia pauperum (per quendam fratrem religiosum nomine Maurum, et monachum ordinis sancti Benedicti professum monasterii Weichenstevon) ex diversis collecta, et in hunc novum modum redacta, ad laudem Dei et legentium utilitatem finit feliciter anno domini M. quadringentesimo septuagesimo nono. Das novum modum hat wohl kein Leſer dieſer Stelle überſehen, und es wird auch keinem einfallen, den Ausdruck ſo zu deuten, als ob er eine neue Darſtellungsweiſe in anderer als blos materieller Beziehung bezeichnete. Der Dom zu Bremen hatte in Basrelief ſchon aus dem eilften Jahrhundert eine Biblia pauperum.

Noch wahrſcheinlicher wird die Behauptung, daß die Idee einer Biblia pauperum weit älter iſt, als das fünfzehnte Jahrhundert, wenn wir die Pauperes, für welche ſie beſtimmt war, etwas näher in's Auge faſſen. Das Volk lebte zwar im Zuſtand der ſchrecklichſten Unwiſſenheit, allein nicht minder unwiſſend waren die, welche ſeine Lehrer und Führer ſeyn ſollten, ſo daß auf Synoden oft nicht ein Biſchoff ſich einfand, der nur von der Bibel etwas wußte. Das Volk aufzuklären, lag gar nicht in der Politik der früheren Jahrhunderte, ja es konnte auch, wenn Kirche und Staat es auch gewünſcht haben ſollten, nicht eher geſchehen, als bis die Geiſtlichen ſelbſt etwas gelernt hatten. Es wäre darum ein ſehr unhiſtoriſcher Mißgriff, an eine Beſtimmung der Biblia pauperum für das Volk von dem fünfzehnten Jahrhundert zu glauben. Erſt in dieſem die Reformation vorbereitenden Jahrhundert, da der Geiſt des Volks ſelbſt ſeine Feſſeln zu zerbrechen drohte und nach Belehrung ſich ſehnte, wurde man genöthigt, ſo ungerne man es that, das Volk auch etwas von der Bibel wiſſen zu laſſen, und ſo ſubſtituirte man der Bibel ein Analogon, eine Biblia pauperum, zu deren Verbreitung vorzüglich die Franziscaner, Dominicaner und Auguſtiner mitwirkten. Darum ging es auch in der Periode der Bilderſtürmerei ſo unbarmherzig über die Armenbibeln her, die in Glas oder an Wänden gemalt, oder in Holz geſchnitzt waren, und darum iſt erklärlich, warum wir von dieſer früheren Manier von Armenbibeln nur wenige mehr in Deutſchland antreffen.

Dieſe alſo erſt im fünfzehnten Jahrhundert für das Volk beſtimmte Armenbibeln waren von dieſer Zeit blos für die eben ſo am Geiſte arme Geiſtlichkeit beſtimmt. Dafür zeugt der Titel der bekannten Biblia pauperum des Bonaventura: Biblia pauperum a domino Bonaventura edita omnibus praedicatoribus perutilis. Am Schluß derſelben heißt es: expliciunt exempla sacra scripturae ordinata secundum alphabetum ut possint, quae sunt necessaria in materiis sermonum et praedicationum facilius a praedicatoribus inveniri. Dieſe Worte bezeichnen jedoch nur die zweite Periode des Gebrauchs der Armenbibeln, nämlich für die Weltgeiſtlichkeit.

Die Weltgeiſtlichkeit, nicht ſonderlich erfindungsluſtig und kunſtliebend, empfing den Gebrauch der Armenbibeln zuverläſſig von den Klöſtern, wo Künſte und Wiſſenſchaften getrieben wurden, und oft wider den Willen unter der Anſicht ſtrenger Aebte lebender Mönche getrieben werden mußten. Vorzüglich waren es die Benediktiner, die wir mit Recht als die Träger und Bewohner des Lichts in einer finſtern Zeit anzuſehen haben, die in Verfertigung der Armenbibeln die Poſten waren. Der oben angeführte Verfertiger der Armenbibeln zu Augsburg war ein Benediktiner aus Weihenſteghan. Wir unterſcheiden daher in dem Gebrauch der Armenbibeln drei Perioden: die erſte, welcher zugleich die Ehre ihrer Erfindung gebührt, iſt die ihres Gebrauchs in Klöſtern, vorzüglich von dem Orden Benedicts, die zweite, die ihres Gebrauchs für die Weltgeiſtlichkeit, die dritte, die ihres Gebrauchs für das Volk. Jede dieſer Perioden mag ſich eines gewiſſen eigenthümlichen Materials zur Darſtellung derſelben bedient haben.

(Der Beſchluß folgt.)

Nachrichten von einigen verdienten Künſtlern von Konſtanz.

Die Stadt Konſtanz verdiente wohl ihre eigene Kunſtgeſchichte zu haben. Ihr hohes Stift, ihre ehemalige Bedeutung unter den freien Städten des heiligen römiſchen Reichs, ihr blühender Handel und noch viele andere günſtige Umſtände trugen dazu bei, daß in früherer Zeit die Kunſt daſelbſt geachtet wurde, wie ſie denn immer im Gefolge des Wohlſtandes zu ſeyn pflegt. Leider ſind ſeit dem Ende des fünfzehnten Jahrhunderts der Wohlſtand und die Bedeutſamkeit dieſer Stadt bereits ſehr geſunken und haben ſeit dem Jahre 1549, der Epoche, da Konſtanz eine öſterreichiſche Munizipalſtadt wurde und durch Intoleranz und Jeſuitismus die lezten Spuren der Reformation vertilgt wurden, immer mehr verloren.

Hinwieder iſt gleichfalls wahr, daß zu Konſtanz, ſo gut, wie in St. Gallen, Zürch und Baſel, durch den Feuer-

Digitized by Google

eifer der Reformatoren und bei dem gänzlichen Mangel an Geſchmack und Kunſtſinn (der die polemiſchen Theologen jener und aller Zeiten charakteriſirt) manches ehrwürdige Kunſtgebild, mancher andenkenswerthe Name braver alter Künſtler für immer untergegangen iſt! Der ſogenannte heidniſche Greuel und die Götzenbilder fanden keine Gnade vor den Augen der unerbittlichen Reformatoren, die ſogar die Orgeln aus den Kirchen verbannten, weil in der Schrift nichts von Kirchenorgeln enthalten ſey, und die Altäre zerſtörten, weil vorher die Päpſtler ihren Götzendienſt darauf vollbracht hätten! —

In dieſer Beziehung kann demnach die Konſtanzer Kunſtgeſchichte nicht über die Zeiten der Reformation hinaufgehen, und der einzige Name, welcher dem fünfzehnten Jahrhundert angehört, iſt der des Niklaus von Ulm, ehemals Stadtſchreiber zu Eßlingen, von welchem bereits einmal im Kunſtblatt Nachricht gegeben worden iſt *).

Dieſer kunſterfahrene Stadtſchreiber war gleich vielen ſeines Geſchlechtes vor und nach ihm Bürger zu Konſtanz und gehört demnach, wenn von der Kunſtgeſchichte dieſer Stadt die Rede iſt, offenbar ihr an. Schade nur, daß wir außer der rühmlichen Erwähnung, die Aeneas Sylvius in ſeinem Brief an denſelben, von deſſen Gemälde macht, ſogar nichts weiteres von ſeinen anderen Arbeiten, ſo wie von ſeinen Lebensumſtänden wiſſen. Denn es iſt zu vermuthen, daß er nicht blos das einzige Bild für ſeinen Freund, den kaiſerlichen Kammerſchreiber, Meiſter Michel von Pfullendorf, gemalt haben werde.

Aus dem ſechszehnten Jahrhundert hat Konſtanz einen ganz vorzüglichen Maler aufzuweiſen. Es iſt dieſer Philipp Memberger. Er ſtarb im Jahr 1584. Ueber ſeine Lebensſchickſale verbreitet eine Inſchrift einiges Licht, welche ſich unter ſeinem von ihm ſelbſt gemalten Bildniſſe befindet, in deſſen Beſitze nun die Erben des ehemaligen Raths und Obervogts, Dominikus Bruder zu Konſtanz, ſind. Man ſieht daraus, daß Memberger einige Zeit lang der Religion wegen im Gefängniſſe lag und erſt frei wurde, als die Stadt ſich ergeben mußte. Ueber die nähere Veranlaſſung dieſer harten Behandlung des Künſtlers gibt die Schrift keinen Aufſchluß **).

Bis ich nähere Umſtände über das Leben Membergers erfahre (wozu ich die Hoffnung nicht aufgebe), theile ich hier eine Nachweiſung über mehrere ſeiner, zum Theil noch vorhandenen Arbeiten mit. Es ſind nachſtehende:

1) Das Altarblatt im Hauptaltar der Kirche zu St. Stephan.

2) In der Franziskanerkirche war ehemals von ihm ein großes Holzgemälde, das Geſicht Ezechiels vorſtellend. Bucellin ſagt von dieſem Gemälde:

In ecclesia alia inter spectatur tabula Ezechielis vaticinantis, et ossa arida resuscitantis, insigne Membergeri opus, quod, quo diutius contempleris, tanto magis afficiaris et rapiaris.

Allerdings ganz richtig: je mehr man dies Gemälde betrachtet, je mehr Treffliches findet man an demſelben. Es kam, als Kaiſer Joſeph II. die Klöſter in Konſtanz aufhob, nach Meersburg, wo es bis 1800 in einem Hofgebäude unter vielen anderen Malereien ſtehen blieb, die dem in dieſem Jahre verſtorbenen Fürſtbiſchoff Maximilian Chriſtoph gehörten. Der Biſchoff von Dalberg, ſelbſt ein großer Kunſtkenner, hatte dieſe Malerei ſogleich in's Auge gefaßt und mehrere Wochen lang in ſeinem Kabinette ſtehen. Er hielt ſie für das Werk eines berühmten holländiſchen Malers (ich glaube de Voß), und konnte die verſtändige Anordnung des Ganzen, die vortreffliche Figur des Propheten und das Colorit nicht genug loben. Es wurde bei der Auktion der übrigen Malereien nicht verkauft und ſoll, wie ich vernommen habe, nun in Carlsruhe ſeyn. Meinem Urtheile nach trägt dies Gemälde den Charakter der deutſchen und niederländiſchen Schule an ſich, und könnte zum Beweiſe dienen, daß Memberger Italien nicht beſucht habe.

3) In der Kapuzinerkirche waren ehemals mehrere Gemälde von Memberger, welche Scenen aus dem Leben des Franz von Aſſiſi vorſtellten. Wohin dieſe Malereien nach der Aufhebung des Kloſters gekommen ſeyen, mag der Himmel wiſſen. Sie ſind verſchwunden.

4) Bucellin gibt in ſeinem Buche: Lacus Bodamici s. sub nomine constantiae sacrae et profanae descriptio, welche im Jahr 1668 erſchien, an, daß von Memberger mehrere Gemälde für die Jeſuitenkirche zu Konſtanz verfertigt worden ſeyen. Das iſt aber ein offenbarer Irrthum. Denn die Jeſuiten kamen erſt im Jahr 1592 nach Konſtanz, wo Memberger längſt todt war, und mit dem Bau ihrer Kirche wurde erſt im Jahr 1608 der Anfang gemacht. Waren demnach wirklich Gemälde von Membergers Hand in der ehemaligen Jeſuiten-, nunmehrigen Gymnaſiumskirche, ſo muß Memberger dieſelben bereits in früherer Zeit und für eine andere Beſtimmung gemalt haben.

Nach Memberger müſſen die beiden Storrer, Bartholomä und Chriſtoph, Vater und Sohn, erwähnt

*) Nro. 45. von 1827.

**) Philippum hic Memberger vides lector, quem urbs haec Constantia, in fide olim inconstans, ob orthodoxae fidei inconstantiam in vincula conjecit, urbe tamen ab Hispanis capta et fidei, quam abjuraverat, restituta, liberum ipsum in morte coronavit. Anno a partu virginis millesimo, quingentesimo, octuagesimo quarto. Cervicem haud dubie pro fide dedisset, nisi constans hoc Caput pro Corona Constantia servare decrevisset.
Dieſe Schrift wurde im Jahr 1792 durch Klemens Beutter reſtaurirt.

Digitized by Google

werden. Der erſte malte den Chor der St. Stephanskirche zu Konſtanz ſehr künſtlich. Der leztere iſt jedoch als vorzüglicher Maler bekannt und geſchäzt. Von ihm ſind die ſchönen Alterblätter zu Petershauſen und St. Stephan. Dieſes ſtellt die Marter des heiligen Stephans, jenes Chriſtus am Kreuze dar. Auch die ehemalige Kapuziner-, nunmehr evangeliſche Kirche beſizt ein Altarblatt, den Fiſchzug Petri, von ihm. Im Münſter iſt ein Grabgemälde von ihm. In der Kapelle des alten Schloſſes zu Meersburg iſt das Altarblatt, von Chriſtoph Storrer's kunſtreicher Hand gemalt, noch vorhanden. Es iſt die Darſtellung der Flucht der heiligen Familie nach Aegypten.

(Der Beſchluß folgt.)

Kupferſtich- und Holzſchnittkunde.

Zuſätze zu Joſeph Hellers Leben und Werke Albrecht Dürers.

II. Kupferſtiche von Albrecht Dürer.

(Fortſetzung.)

H. No. 20. Der am Kreuze ſterbende Chriſtus. 1508.

Originalſeitige, etwas verkleinerte, runde Copie. Unten in der Mitte auf einem Täfelchen die Jahrzahl 1712 und ein Monogramm, beſtehend aus den Buchſtaben G. W. (Bartsch Vol. 8. pag. 18. Brulliot Table generale pag. 710 No. 1605.) Durchmeſſer 3 Zoll 3 Linien.

Gegenſeitige, noch mehr verkleinerte Copie. Der äußere Rand beſteht aus einem Kreiſe, welcher durch ſtrahlenförmige Striche gebildet iſt. Unten in der Mitte ein kleines Täfelchen mit der Jahrzahl 1517? Durchmeſſer ohne Strahlen 2 Zoll 1 Linie und mit denſelben 2 Zoll 3 Linien.

Beide Copien ſind deutſche Arbeiten, der Hintergrund weicht ſowohl in der einen, als auch in der andern vom Originale ab.

H. No. 21. Das kleine Crucifix (der Degenknopf).

Ob das von Bartſch beſchriebene Original, oder ob die von ihm angeführte Copie A. Original iſt, bleibt noch immer unentſchieden, indem die Gelegenheit zum Vergleich ſo ſehr ſelten ſich darbietet. Die Erklärungsplatte im Bartſch und Heller, welche Merkmale angeben ſoll, die das Original von den Copien und dieſe wieder unter ſich kenntlich machen, iſt unzureichend, ſo daß der Beſitzer des Originals oder einer der Copien nicht genau wiſſen kann, was er hat.

Leider fehlt mir das Bartſch'ſche Original, jedoch ſowohl ein ausgezeichnet ſchöner Abdruck der Copie A. (oder Orig.), als auch zwei andere, höchſt täuſchende und viele minder gute Copien liegen vor mir.

Von den drei erſtgenannten Blättern erlaube ich mir den Liebhabern einige Kennzeichen mitzutheilen, welche ſie unter ſich leicht von einander kenntlich machen.

In der Copie A. durchſchneidet der Verbindungsſtrich des Buchſtaben N, welcher, da die Schrift verkehrt ſteht, von oben rechts nach unten links läuft, die Linie, worauf die Schrift geſtellt iſt, und berührt dennoch den linken Balken des N nicht.

In der zweiten Copie, welche in Hinſicht des Kunſtwerthes der vorhergehenden am nächſten ſteht, geht der Verbindungsſtrich nur bis auf die Linie, ohne ſie zu durchſchneiden, und verbindet ſich da regelmäßig mit dem linken Balken des N.

In der dritten Copie reicht der Verbindungsſtrich nicht bis auf die Linie und vereinigt ſich etwas über derſelben mit dem linken Balken des N.

Ferner:

Der Einfaſſungsſtrich, welcher in Cop. 1 und 2 oben links und unten rechts ungleich iſt, beſteht in dieſer Cop. 3 aus einem reinen Kreiſe.

Von der J. H. Wierrſchen Copie exiſtiren Abdrücke mit der Adreſſe von J. C. Viſcher.

Ziemlich gute Copie, etwas rauh. Beſonders dadurch kenntlich, daß von dem Todtenkopfe bis zum Einfaſſungsſtrich unten, in ſchiefer Richtung nach links ſich eine Linie bemerkbar macht, die durch die gleichförmig gezogene Schraffirung des Bodens entſtand. Neben dieſer Linie links ſind helle Stellen, wogegen in allen übrigen Copien der Boden gänzlich mit kleinen Schraffirungen bedeckt iſt. Wahrſcheinlich Bartſch Cop. D. und H. Cop. 4, welcher aber einen um eine Linie größeren Durchmeſſer angibt.

Ziemlich gute, gegenſeitige Copie. Der Schild des Kriegers rechts berührt den Einfaſſungsſtrich. Gleiche Größe mit den übrigen Copien.

Neuere, gegenſeitige Copie, geſtochen von Riepenhauſen? Die erſten Abdrücke haben unten keine Schrift, ſpätere haben folgende Unterſchrift:

Kaiser Maximilian I. Degenknopf. Ein der seltensten Stücke Alb. Dürers.

Gleiche Größe mit der vorhergehenden Copie.

Gegenſeitige Holzſchnitt-Copie von C. v. Sichem. Die beiden Frauen und Krieger ſind weggelaſſen. Die Vorſtellung befindet ſich in einem verzierten Oval, unter welchem in der Mitte das gewöhnliche Zeichen des C. v. Sichem ſteht. Höhe 3 Zoll, Breite 2 Zoll 3 Linien.

(Die Fortſetzung folgt.)

Digitized by Google

N°. 15.

Kunſt-Blatt.

Dienſtag, 23. Februar 1830.

Holzſchneidekunſt.

Ueber die ſogenannte Biblia pauperum.

(Beſchluß.)

Nun wollen wir unſer Auge auf Hirſchau wenden. Dort kannte und trieb man die Künſte ſchon in früheſter Zeit. Man hatte ſchon die erſten Gebäude mit Geſchmack aufgeführt, worüber Trithheim nachzuleſen iſt. Der in neuerer Zeit im Kloſter Weingarten wieder gefundene Codex traditionum Monasterii Hirsaug (Handſchrift des königl. Staatsarchivs zu Stuttgart) erzählt, man habe im Jahr 1059 zur Erbauung der Kirche zu Hirſchau auf Befehl des Grafen Adalbert von Calw viele Künſtler herbeirufen laſſen, beſonders rühmt er einen peritissimus artifex, qui ex Venecia partibus cum filiis advenerat, qui etiam postmodum multa beneficia eidem loco arte sua administraverat. Er war gewiß nicht nur Steinmetze, ſondern auch Maler, denn ſchon damals war Venedig berühmt durch ſeine Malerbrüderſchaft, die ihren erſten Urſprung griechiſchen, aus Conſtantinopel geflüchteten Künſtlern zu verdanken haben ſoll. Bemerkt man, daß die Vollendung des Kloſter- und Kirchenbaus in die Zeiten des großen Wilhelms fiel, der von 1068 an als Abt dem Kloſter vorſtand, Künſte und Wiſſenſchaften liebte und pflegte, ſo iſt es ja wohl möglich, daß die Urbilder zur Biblia pauperum ſchon damals vorhanden waren. So dachte ſich's Leſſing, als er zum erſtenmal von den Hirſchau'ſchen Fenſtergemälden las. Und er hat darin gewiß nicht unrecht. Wenn auch nach Wilhelms Zeiten der ſtrenge Sittenprediger Bernhard von Clairvaux in der Apologia ad Guillelmum S. Theodorici Abbatem. Opp. t. II. p. 541—546 gegen den grotesken Geſchmack der Mönche an koſtbaren Zimmerverzierungen und Wandmalereien heftig eifert, ſo ging dies gewiß nicht die Bilder der Biblia pauperum an, die man in den Kirchen fand, ſondern alle andere, zum Theil ſehr unſittliche Vorſtellungen an, und wenn auch, ſo beweist wenigſtens Bernhards Predigt, daß die Malerei in den Klöſtern bereits auf verſchiedene Weiſe getrieben wurde, und wenn wir beſonders für jene Periode ein Fortſchreiten der Menſchheit vom Edleren zum Unedleren annehmen müſſen, ſo iſt auch glaublich, daß zu Bernhards Zeiten der Kunſtgeſchmack der Mönche bereits auszuarten begann, und daß, je früher, je treuer ſich die Kunſt mit ihren Ereigniſſen nun an die Kirche anſchloß.

Wilhelm, dem die Wiſſenſchaft unendlich viel verdankt und der ſeine Mönche fleißig im Abſchreiben von Codices aller Art übte, hat gewiß auch für den religiöſen Unterricht ſeiner Mönche geſorgt, die, beſonders in Vergleichung mit ihm, der ſo hoch über ſeiner Zeit ſtand, gewiß auch pauperes waren. Ob nun aber dieſe Armenbibel in Fresco- oder Glasgemälden dargeſtellt, oder wohl nur auf Pergament in Bücher gemalt wurde, läßt ſich freilich jezt nicht mehr entſcheiden.

Wo man Bücher abſchrieb — und dies geſchah vorzüglich in Benediktinerklöſtern, wie Hirſchau — war auch die Miniaturmalerei daheim. Die Hirſchauer Mönche haben ſchon vor Wilhelm Bücher gemalt. Die öffentliche Bibliothek zu Stuttgart beſizt einen Band Vitae Sanctorum (N. 58.), deſſen zierliche, mit Thierformen und anderen mehr ſymboliſchen, als willkührlichen Ornamenten fleißig gezeichnete Initiale die Kunſt der Hirſchauer Mönche am Ende des zehnten Jahrhunderts beurkunden. Man fand den Codex zwar in Zwiefalten; allein daß ihn die Mönche von Hirſchau geſchrieben haben, erhellt vorzüglich daraus, daß die das Leben des heiligen Aurelius, dem Hirſchau gewidmet war, betreffenden Figuren mit beſonderem Fleiße ausgeführt ſind, und nicht, wie ſonſt in die Breite gehen, ſondern die ganze Länge des Pergaments herunterlaufen. (S. von Lebret in dem Archiv die Geſellſchaft für ältere deutſche Geſchichtsk. 4. B. S. 568.) Daß man ſchon in den früheſten Zeiten Abſchriften der Bibel mit Miniaturen zierte, beweist eine im Archiv zu Mergentheim auf Pergament geſchriebene Bibel, deren Initiale an Schönheit alles übertreffen, was ich je geſehen habe.

Ich denke es mir wohl möglich, daß man die ſämmtlichen Vorſtellungen der Biblia pauperum ſchon frühe in Bibeln und andern Büchern gemalt hat; da man die Verbreitung der Bibel für unzweckmäßig und wegen des hohen Preiſes der Handſchriften für unmöglich hielt, ſo ließ

Digitized by Google

man den Text weg und gab nur die Miniaturen. Aus den Handſchriften kam dann die Armenbibel an Wände und Fenſter. Und wie man ſpäter zum Vordrucken der Initiale in Handſchriften ſich ſtatt des Pinſels der Stempeln bediente, ſo nahm man zu den Darſtellungen der Biblia pauperum ſtatt des Pinſels die Holzſchneidekunſt zu Hülfe, die ebenfalls, wie die Malerei, zunächſt in den Klöſtern kultivirt wurde und jedenfalls jünger iſt, als die Malerei.

Für Leſſings Behauptung, daß die Armenbibel in Holzſchnitten an Glasmalereien abgeſehen worden ſey, ſprechen wirklich die ſeit ſeiner Zeit gewonnenen Reſultate näherer Unterſuchung über dieſen Zweig der alten Kunſt, die beweiſen, daß der Urſprung der Glasmalerei in die lezte Zeit des zehnten Jahrhunderts falle. Aus dem eilften Jahrhundert hat bereits die Kirche des Kloſters Tegernſee in Bayern mit Glasmalereien geſchmückte Fenſter aufzuweiſen, ſo wie das Beſtehen einer eigenen Glashütte. Auch dieſer Zweig der Miniaturmalerei blieb bis in's vierzehnte Jahrhundert nur Eigenthum der Klöſter, und gewiß hat auch der mit allen Zweigen des damals ſo ſehr ſpärlichen menſchlichen Wiſſens bekannte Abt Wilhelm dieſe Kunſt gekannt und gepflegt. Wie ſehr er die Liebe zur Kunſt in Hirſchau einheimiſch gemacht hat, erhellt aus den entzückenden Beſchreibungen der an das Kloſter gemachten Schenkungen an Kunſtſachen, die der ſonſt ſehr trockenen Feder des Mönchs angehören, der das obgenannte Schenkungsbuch der Abtei niederſchrieb.

Ja könnte man ſich auf die treue Abbildung der Hirſchau'ſchen Fenſtergemälde, die Parſimonius gegeben hat, verlaſſen, ſo würde ſchon ihr Anblick für ein weit höheres Alter, als das eines Blaſius, zeugen. Nach den Beſchreibungen Tribheims, Parſimonius, Friſchlin und Cruſius ſollen die Glasmalereien von Hirſchau zugleich mit der ſteinernen Fenſterverkleidung entſtanden ſeyn. Die Form der Fenſter nun, wie ſie Parſimonius abgebildet hat, iſt nicht der dem fünfzehnten Jahrhundert eigenthümliche Spitzbogen, nicht einmal der Uebergang zu demſelben, ſondern der dem byzantiniſchen Bauſtyle, ſo wie dem noch früherer Zeiten eigenthümliche Rundbogen. Doch ich möchte darauf ſelbſt kein ſonderliches Gewicht legen, um ſo weniger, da mir ein geſchichtlicher Beweis für Leſſings Behauptung, daß nicht erſt Abt Blaſius Fenſtergemälde in Hirſchau einführte, zu Gebot ſteht, den ich zum Schluß hier noch beiſetze.

Meiſter Summenhard von Calw, ein ernſter Sittenrichter ſeiner Zeit, verfertigte, von Abt Blaſius hiezu aufgefordert, einen Aufſatz für das zu Hirſchau zu haltende Provinzialkapitel über die Mängel und Gebrechen des Benediktinerordens. In dieſem ohne Benennung des Druckorts erſchienenen Tractatulus exhortatorius ad attendendum super decem defectibus virorum monasticorum. MCCCCXCII. tadelt Summenhard daſſelbe an den Mönchen, was ſchon Bernhard von Clairvaux gethan hatte, ihren Geſchmack an koſtbaren Gemälden. Man entſchuldige ſich damit, ſagt er, daß nicht die Zellen, ſondern die Kirchen ſo ſchön bemalt, daß es meiſt bibliſche Geſchichten ſeyen, die man dem Volke auf eine faßliche und angenehme Weiſe beibringe. Wenn nun aber das auf immer wahr wäre, und möchte immerhin in Städten und Flecken dem rohen Volke, das die Bibel nicht leſen kann, die Geſchichte vorgepinſelt werden, ſo wäre es doch denen, die leſen können und Gelehrte ſeyn wollen, anſtändiger, die bibliſche Geſchichte aus der Quelle ſelbſt, als ſie an ihren Wänden und Bettladenhimmeln zu ſtudiren. Oder, um aufrichtiger zu ſprechen, ob nicht Manche dieſer Verſchwendung die habſüchtige Abſicht unterſchieben könnten, deſto mehr andächtigen Seelen ihr Geld abzulocken. Dies ſchrieb Summenhard aus Auftrag des Abt Blaſius nieder, und doch ſoll dieſer der erſte geweſen ſeyn, der in Hirſchau die Armenbibel auf Glas oder an Wände malen ließ. Welch eine unbegreifliche Inconſequenz hätte ſich Blaſius beigeben laſſen, indem er die gegen ihn ſelbſt zeugenden Worte dem Summenhard in den Mund legte. Ich würde, wenn nicht die obige Stelle Tribheims Beachtung verdiente, geradezu behaupten, alles, was Parſimonius, Cruſius und Friſchlin über Blaſius als Urheber der Hirſchau'ſchen Fenſtergemälde ſagen, ſey aus der Luft gegriffen. Höchſtens mag ſich Blaſius bei ſeiner Anſicht von ſolchen Malereien dazu hergegeben haben, Lücken in den Glasmalereien auszubeſſern, und da, wo neben den alten Fenſtern neue gemacht werden mußten, dieſelben, um nur das Auge nicht zu beleidigen, mit nothdürftigen Malereien auszuſtatten, und auch dies gewiß nur mit widerſtrebendem Herzen. Dieſen und keinen andern Sinn mögen die obigen Worte Tribhelms haben. Wie wenig ſtreng überhaupt die Worte der alten Chroniſten zu nehmen ſind, beweiſen die Worte Friſchlin's, der, unerachtet Tribheim geſagt hatte: Blaſius habe die Hirſchau'ſchen Fenſter malen laſſen, verſichert: der zweite Nachfolger von ihm, Johann III. habe angefangen, ſie malen zu laſſen. Mir ſcheint, jeder dieſer Erzähler hätte gerne demjenigen Abt die Ehre der Urheberſchaft zugewandt, für den er am meiſten eingenommen war. Ueberhaupt können die unter ſich in ſo großem Widerſpruch ſtehenden Nachrichten über das Alter der Hirſchau'ſchen Fenſtergemälde nichts gegen Leſſings Anſicht beweiſen, daß die Vorbilder der Biblia pauperum ſchon lange vor der Armenbibel in Holzſchnitt vorhanden geweſen ſeyen. Darauf weist auch die obige Stelle Summenhards hin, auf die wir mehr Gewicht legen; zugleich beweist aber auch dieſe Stelle, daß die Armenbibel in Hirſchau nicht nur in Fenſtern, ſondern auch Wandgemälden abgebildet wurde. C. Jäger, Pf. in Bürg.

Digitized by Google

Nachrichten von einigen verdienten Künſtlern von Konſtanz.

(Beſchluß.)

Chriſtoph Storrer war längere Zeit in Italien, beſonders in Mailand, und verheirathete ſich dort im Jahre 1652 mit einer Mailänderin, Angela Pampbora. Seinem Aufenthalt in Italien hat Storrer ſeinen Ruf als vorzüglicher Maler zu danken. Der Ton ſeiner Farben und die ganze Anlage zeugt von einer gewiſſen Zartheit und Delikateſſe in der Behandlung, die er ſich nur in Italien eigen machen konnte. Uebrigens kann ich mich hier in keine Erzählung und Beurtheilung der Malereien der beiden Storrer einlaſſen, und verweiſe hierwegen auf Sandrart, Lanzi, Füßly und Fiorillo. Das Beſte von Storrer befindet ſich zu Augsburg, Landshut, Kempten, Eichſtädt und in Italien.

Chriſtoph Storrer ſtarb in Konſtanz (1671) und liegt im Münſter am Eingange begraben. Seine Grabſchrift machte ihm der damalige Weihbiſchoff des Biſchoffs Franz Johann von Altenfummerau.

Füßly beſchuldigt Ch. Storrer, daß er auch ſehr, hinſichtlich des reinen Geſchmacks, ausgeartet habe, und beruft ſich hierwegen auf Lanzi. Es iſt möglich, aber in Deutſchland wüßte ich nichts Unedles von ihm. Er mag wohl früher oder ſpäter einmal die gute Bahn verlaſſen haben. Doch gewiß nicht für immer.

Derſelben Zeit gehören die Brüder Bock an. Der eine, Tobias, welcher gegen das Ende des ſiebenzehnten Jahrhunderts zu Wien ſtarb, wo er den größten Theil ſeines Lebens zubrachte, malte daſelbſt das mit Recht bewunderte Hauptaltarblatt in der Stephanskirche, die Steinigung dieſes Heiligen vorſtellend.

In der kaiſerlichen Gemäldegallerie zeigt man gleichfalls eine Malerei von Tobias Bock. Es iſt die Marter der heiligen Dorothea. In Bocks Vaterland iſt kein einziger Zeuge ſeines hohen Kunſttalentes vorhanden.

Paul Bock war ein guter Frescomaler und künſtlicher Sticker, und beſchäftigte ſich auch mit der Baukunſt.

Ein dritter Bruder zeichnete ſich als Bildhauer und Baumeiſter vortheilhaft aus. Von ihm iſt der marmorne Hochalter, zu welchem ſein Bruder das Altarblatt lieferte. Er ſtarb in Wien und wurde bei den Schotten begraben.

Wackere Maler, von Konſtanz gebürtig, waren auch noch die Stauder, Vater und Sohn, Spiegler und Ludwig Herrmann. Von allen ſind noch Werke vorhanden, die ein ehrenvolles Zeugniß von ihren Talenten ablegen. In neueſter Zeit haben Mooßbrucker im Porträt, vor allen aber Maria Ellenrieder in der Geſchichtsmalerei ſich ausgezeichnet. Von der Hand der leztgenannten Künſtlerin beſitzen wir bereits mehrere vorzügliche Altargemälde, beſonders aber einzelne Darſtellungen heiliger Gegenſtände, die zu dem Trefflichſten dieſer Art gehören.

Die Brüder Schack waren vorzügliche Bildhauer. Werke von ihnen ſind zu Petershauſen und Kreutzlingen vorhanden. Einer dieſer wackeren Künſtler zeichnete ſich beſonders durch ſeine trefflichen Arbeiten in Elfenbein aus, die an den Höfen ſehr geſucht waren.

Wenige, aber gute Arbeiten ſind noch von dem Bildhauer Morenz vorhanden, der aber kein gebürtiger Konſtanzer war, aber allem Anſchein nach lange dort ſich aufhielt und arbeitete. Wann und wo er ſtarb, iſt unbekannt, da die Sterbebücher von Konſtanz erſt mit 1630 anfangen. Ein Leichenſtein, die Abnehmung vom Kreuze vorſtellend, von Morenz gearbeitet, befindet ſich jezt in der Kapelle zu Hägne, wohin ihn der gegenwärtige Beſitzer des Guts, Herr Staatsrath von Hofer, bringen ließ. Ein anderer, Chriſti Himmelfahrt vorſtellend, ehemals in der Schützenkapelle zu Konſtanz, befindet ſich nun bei Herrn Handelsmann Zumſtein. An der äußeren Mauer der Kirche zu St. Stephan iſt noch das ſchadhafte Denkmal, das Morenz ſeiner verſtorbenen Frau, einer gebornen Haueiſen, ſezte. In Petershauſen endlich waren ehemals viele bibliſche Hiſtorien von ſeiner Arbeit.

Es iſt ein Glück, daß die beiden am beſten erhaltenen Arbeiten von Morenz bei ihren jetzigen Beſitzern nun doch dem Verderben nicht mehr blosgeſtellt ſind. Ohnehin iſt die Beſchaffenheit des Geſteins, aus dem ſie gearbeitet ſind, gegen die Einflüſſe der Witterung ſehr empfindlich, und daher im Freien nicht gut zu erhalten. Schreiber dieſes hat das eine dieſer Denkmale, jenes zu Hägne geſehen und ſowohl nach Zeichnung, als Ausführung ſehr empfehlenswerth gefunden.

Ich benütze dieſe Gelegenheit, da ich von einigen Künſtlern der Stadt Konſtanz ſpreche, um einige Irrthümer zu berichtigen, die mir in dem Texte zum erſten Hefte der in der Herder'ſchen Kunſt- und Buchhandlung, im Jahr 1825 herausgekommenen „Denkmäler deutſcher Baukunſt des Mittelalters" aufgeſtoßen ſind.

Seite 10 wird dort des Himmelsglobus erwähnt, welchen Johannes Stöffler von Juſtingen im Jahr 1493 verfertigte. Seite 17 wird eines Johann Juſtinger gedacht, welcher 1496 die große Uhr für den Dom verfertigte, und dieſer mit Johann Stöffler als einer und derſelben Perſon verwechſelt.

Stöffler war zwar von Juſtingen, allein kein Uhrenmacher, ſondern ein Mathematiker, der mehrere Jahre am Hofe des Biſchoffs Hugo von Landenberg lebte und bei ihm in großem Anſehen war. Eine Anekdote, die uns Johann Mannlius *) aufbewahrt, liefert den beſten Beleg von dem beſonderen Vertrauen, das Biſchoff Hugo

*) Collectanea rerum variarum.

Digitized by Google

Stöfflern ſchenkte, indem er ſeinen Rath in groſſer Geldverlegenheit befolgte und von ſeinen Geiſtlichen eine Steuer einhob, mit deren Einſammlung Stöffler zum Theil ſelbſt beauftragt wurde.

Der fragliche Himmelsglobus aber wurde auf Koſten des damaligen Weihbiſchoffs, eines gebornen Zürchers, verfertigt. Daß Stöffler als Profeſſor der Mathematik zu Tübingen ſtarb, iſt den Kennern der Literaturgeſchichte bekannt.

Ferner wird Seite 17 unter Chriſtoph Storrers Arbeiten auch zweier Gemälde, die Apoſtel Peter und Paul vorſtellend, erwähnt, die er für die Domkirche verfertiget haben ſoll, die ſich aber nicht mehr dort befinden. Allein es waren keine Malereien, ſondern blos die Zeichnungen zu den zwei Bildniſſen, welche ein Goldſchmied in Augsburg zu verfertigen hatte. Der Beweis von dem ſo eben Geſagten liegt in dem, was Seite 45 hierüber ganz deutlich enthalten iſt.

Dort wird nämlich unterm 14. November 1664 darüber verhandelt, was Herr Storrer wegen den gemachten beiden Abriſſen S. S. Petri et Pauli verdient haben möchte. Dann aber wird erſtgemeldter Bilder halber von dem damaligen Domdekan referirt, „daß Sie ſelbige bereits einem Goldſchmied in Augsburg „verdingt, welcher für jedes Mark Silber 17½ fl. R. W. „zu nehmen ſich erklärt habe.“ —

Es bedarf nach dem wohl keines weiteren Beweiſes mehr, daß der mir unbekannte Verfaſſer dieſer Schrift gegen den ſo deutlichen Inhalt der von ihm benutzten Dokumente dem Chriſtoph Storrer eine Arbeit beilegt, die er nie lieferte.

K. W.

Dresden.

Unſer Künſtlerverein hatte am 21. Decbr. v. J. ſeine zweite Hauptverſammlung im Saale des Gaſthauſes zur Stadt Wien. Es wurden 22 verſchiedene Kunſtgegenſtände, welche im laufenden Jahre angekauft worden waren, verlooſet. Die Zahl der Aktien, zu 5 Thlr. jede, betrug bereits 532 und außerdem gibt der König noch einen jährlichen Beitrag von 500 Thlrn. ohne Anſprüche an einen Aktiengewinn zu machen. Von ſämmtlich angekauften Gegenſtänden werden Zeichnungen gemacht, dieſe in Kupfer geſtochen und an die Mitglieder unter dem Namen einer Bilderchronik des ſächſiſchen Kunſtvereins vertheilt. Dieſe Chronik wird für 1829 wenigſtens 18 Blätter betragen und an und für ſich ſchon eine Gewinn-Nummer für alle Aktienhaber ſeyn. Hr. v. Quandt iſt Vorſtand dieſes Vereins und Hofr. Winkler (Theodor Hell) Sekretär und Kaſſier deſſelben. Auch Auswärtige können daran Theil nehmen. Der Verein hat auch von der Gnade des Königs einen ſchönen Saal im Akademiegebäude eingeräumt erhalten, wo er Sonntags ſeine Verſammlungen hält. Künſtler ſtellen dort ihre Arbeiten aus, Kupfer und Lithographien liegen vor, die Unterhaltung betrifft Kunſt und ihre verwandte Literatur, und die geſchmackvolle Einrichtung des Saals ſelbſt, ſo wie die herrliche Ausſicht, welche man von dort auf beide Elbufer genießt, machen ihn gewiß zu einem Verſammlungsorte, wie es deren wenige in Deutſchland geben dürfte. Am 3. Januar ward er zum erſtenmal geöffnet.

Berlin.

Am Sonnabend 16. Januar fand im Akademiegebäude die jährliche Plenarverſammlung aller in Berlin anweſenden Ehren- und ordentlichen Mitglieder der Königl. Akademie der Künſte ſtatt. Der während ſeiner Abweſenheit in Rußland zum Ehrenmitgliede und Aſſeſſor erwählte Freiherr Alexander v. Humboldt wurde von dem Direktor und allen Anweſenden bewillkommt und ſprach zur Erwiederung einige herzliche Worte. Der Sekretär der Akademie, Prof. Tölken, verlas ſodann eine Ueberſicht des wichtigſten im Laufe des vorigen Jahrs bei der Akademie Vorgefallenen, worunter die neue Organiſation der akademiſchen Zeichnungsſchule, die Errichtung der Prüfungs- und Vorbereitungsklaſſe, der Klaſſe für hiſtoriſche Compoſition und Gewandung; die Veranſtaltung des Zeichnens nach Antiken-Abgüſſen auch während des Winters; die Errichtung zweyer neuer Abtheilungen für das Zeichnen mit Zirkel und Lineal u. ſ. w. Nicht minder wichtig war die Vollendung eines Zeichnungswerkes zum Unterricht in der Anatomie, Proportion und Darſtellung des menſchlichen Körpers, unter Leitung und zum Theil nach Zeichnungen des Hrn. Direktors Schadow; die Anordnung regelmäßiger Preisbewerbungen, ſo wie der abgeſonderten Ausſtellung der unter Aufſicht gefertigten Arbeiten der Schüler der Akademie; die Einführung zweier, jährlich im Frühjahr und am 3. Auguſt zu haltenden öffentlichen Sitzungen; die Verhandlungen zur Sicherſtellung des künſtleriſchen Eigenthums und deren Erfolg, nebſt noch andern Gegenſtänden. Es wurde dadurch der Beweis geführt, daß dieſe Kunſtanſtalt durch die Gnade Sr. Maj. des Königs und die erleuchtete Verwaltung Sr. Ex. des Hrn. Staatsminiſters Frh. v. Altenſtein, der Entwicklung ihrer ſtatutenmäßigen Wirkſamkeit mit raſchen Schritten und immer vollſtändiger entgegengeht. Zum Schluß wurde ein ſehr verdienter hoher Staatsbeamter zum Ehrenmitgliede der Akademie gewählt. Andere Wahlen fanden nicht ſtatt.

Digitized by Google

N°. 16.

Kunſt-Blatt.

Donnerſtag, 25. Februar 1830.

Beiträge zu vorbereitenden Studien für Künſtler, welche in Italien reiſen; von Ernſt Förſter.

Vorbemerkung.

Wenn ein Künſtler nach Italien reiſet, ſo wird er natürlich mit Hülfe der vielen ausführlichen Bücher, welche über jenes Land geſchrieben worden, ſich über das aller Orten Sehenswerthe zu unterrichten ſuchen. Auch ich habe es bei meiner erſten Reiſe vor drei Jahren ſo gemacht; allein bei Weitem mehr, als dieſe Studien, halfen mir Nachweiſungen eines Freundes, der, ſelbſt Künſtler, ſich viele Jahre in Italien aufgehalten und mit ſeiner Richtung auf die ernſtere, vorzüglich ältere Kunſt vieles aufgefunden, was ſonſt nicht genannt war. Dieſe Nachweiſungen haben wiederholt die Reiſe nach Italien mitgemacht und allen denen, die ſie benutzten — auch vorzüglich wegen ihrer leichten Ueberſicht — die beſten Dienſte geleiſtet. Bei einer zweiten Reiſe, die ich vor Kurzem beendigt, hab' ich noch mehr Gelegenheit gehabt, ſolche kleine Notizen ſchätzen zu lernen. Sehr vielen meiner Bekannten, welche ich in Rom traf, waren zum Theil die intereſſanteſten Kunſtwerke in den einzelnen Städten verborgen geblieben, und auch ich hörte von ſo manchem Werk, an dem ich vorübergegangen. — Solchem wirklichen Verluſt würde vorzubeugen ſeyn, und ich nahm mir wenigſtens vor, in einem Auszug aus meinem Tagebuche in möglichſter Kürze die Nachweiſungen zuſammenzuſtellen und öffentlich bekannt zu machen, welche mir von Wichtigkeit zu ſeyn ſchienen, um damit nicht nur dem Bedürfniß Einzelner zu begegnen, ſondern auch wo möglich Andere zu veranlaſſen, mit dem, was ihnen bekannt geworden, das Fehlende zu ergänzen. So würde leicht ein Werkchen entſtehen können, welches beſonders denen, die nicht in einer Umgebung leben, in welcher ſich jene nöthigen Vorkenntniſſe im Geſpräch erwerben laſſen, von einer Reiſe in's ſchöne Land der Kunſt den ausgedehnteſten Nutzen ſicherte.

Wenn ich in meinen Notizen Roms nicht gedenke, ſo geſchieht es zum Theil eben in Beziehung auf das dortige Künſtlerleben, das mit ſeiner freien Gemeinſchaft und ununterbrochenen Regſamkeit Jedem gewiß das beſte Kompendium, die zuverläſſigſte Schule iſt. So hab' ich's erfahren, und mit gleichem Danke wird Jeder an die Umſicht, Freude und Gefälligkeit denken, mit welcher die dortigen deutſchen Künſtler den Ankommenden in die reiche Welt Roms einführen und mit ihr vertraut machen.

Zugleich muß ich noch eines Werkes gedenken, das mir — ſeinen allgemeinen Werth abgerechnet — auch in Beziehung auf meine Reiſezwecke außerordentliche Dienſte geleiſtet: es ſind dies die „Italieniſchen Forſchungen von C. F. v. Rumohr“ *), und ich nehme hier Gelegenheit, dem ausgezeichneten Herrn Verfaſſer — gewiß im Namen Vieler — den wärmſten Dank für jenes Buch und den Wunſch auszuſprechen, es möchte auf ſolche gleich gründliche und gleich umfaſſende, in das Weſen der Kunſt und ihre Aufgaben, wie in die Eigenthümlichkeiten der Künſtler eingehende Weiſe noch vieles von ihm für die Geſchichte der Kunſt des Mittelalters gethan werden, die ſich bisher vergebens nach einem Winkelmann geſehnt.

Was die Anordnung meiner Bemerkungen betrifft, muß ich erwähnen, daß ich über die Schweizer Alpen nach Italien gegangen (ein Weg, zu welchem ich in vielen Beziehungen Jedem rathe), deshalb den Weg von Mailand über Piſa nach Florenz, Rom und Neapel verfolge und erſt auf dem Rückweg Bologna und Venedig berühre.

*

Mailand.

(Die * bezeichnen das, was mir beſonders wichtig erſchienen.)

* Der Dom, zu welchem 1386 der Grundſtein gelegt worden vom Herzog Giov. Galeazzo. Der Baumeiſter iſt unbekannt; 1391 wird als Leiter des Baues Annes di Fernach di Friburgo genannt. Der Plan der Façade iſt von Pellegrino Pellegrini vom Jahr 1567, und nach dieſem hat Carlo Amati 1806 den gemacht, welcher

*) Berlin und Stettin, in der Nicolaiſchen Buchhandlung. 1827. 2 Theile.

Digitized by Google

durch Napoleon zur Ausführung gebracht worden. Uebrigens haben viele Meiſter und viele Zeiten am innern und äußern Ausbau gearbeitet. Unter den Statuen an der Außenſeite des Doms ſind Adam und Eva, Judith, der bettelnde Lazarus, S. Peter, Sta. Lucia, S. Euſtachio, Sta. Agata u. ſ. w. von Criſtoforo Salari detto il Gobbo. Die Glasfenſter ſind aus dem 15ten, das Grabmal des heil. Boromäus aus dem 17ten Jahrhundert.

* Das Dominikanerkloſter; hier iſt das Abendmal von Leonardo da Vinci. Daneben:

* Sta. Maria delle Grazie. In einer Seitenkapelle zur Rechten: Geißelung Chriſti, Darſtellung vor dem Volk und Kreuzigung, al Fresco von Gaudenzio Ferrari. — In der Kapelle links vom Hochaltar iſt ein wunderthätiges Marienbild mit Bildniſſen der Donatoren, gemalt von Leonardo da Vinci. Daneben die Ueberreſte eines Frescogemäldes, vielleicht auch von ihm, die Anbetung der Hirten vorſtellend. Im Heraustreten aus der Kapelle ſieht man oben an der Empor eine Madonna in trono, al Fresco von Bernardino Luini.

* Die ambroſianiſche Bibliothek. Außer dem großen Kunſtſaal, in welchem ſich Raphaels Karton zur Schule von Athen und andere Zeichnungen von ihm, Leonardo da Vinci, Bernard. Luini; Oelbilder von Leztern, von A. Dürer und andern ausgezeichnete Werke finden, iſt ein zweiter Saal in der Bibliothek ſelbſt, in welchem ein großes Frescogemälde von Bernardino Luini, die Geißelung und Verſpottung Chriſti, nebſt den Bildniſſen der Stifter dieſes Bildes.

* Die Brera; außer den großen Sälen, in welchen die Werke Raphael's, Francia's, Guido's, Carpaccio's und vieler anderer großer Meiſter zu ſehen, ſind auch die neuen Säle der Brera beachtenswerth, in welchen moderne, preisgekrönte Werke, ferner Appianis Denkmal von Thorwaldſen, ſich befinden, und welche ſich mit einem Reſervezimmer ſchließen, in welchem ich u. A. ein ausgezeichnetes Bild — die Marter der heiligen Catharina — von Gaudenzio Ferrari und eine angefangene heilige Familie von Leonardo gefunden.

* S. Vittore; die Kuppel von Moncalvi, mit ſpielenden und lobſingenden Engeln; darunter Sybillen und Propheten von Crespi.

* S. Ambrogio, älteſte Kirche in Mailand; die Thüren von Cypreſſenholz. Das Grabmal und das in Stein gehauene Bildniß des heil. Ambroſius. Im Chor ſind alte griechiſche Moſaiken, Chriſtus von Engeln umgeben; der Kopf Chriſti aus ſpätrer Zeit, vielleicht nach Luinis Zeichnung. In einer Seitenkapelle ſind zwei Frescogemälde von Bern. Luini, Kampf und Ende des heil. Georg vorſtellend.

* Der Pallaſt des Duca Litta enthält außer einer Sammlung Oelgemälde, unter denen der Kampf des Apoll und Marſyas von Correggio (?), in einem beſondern Saal ſechs ausgeſägte Frescobilder von Bern. Luini.

Die Caſa Calderara enthält u. a. weniger bedeutenden Dingen, zwei von Leonardo gezeichnete Bildniſſe (das der Monna Liſa und ein a.) und den heil. Michael, Handzeichnung von Raphael.

S. Uſtorclo, eine alte Kirche, hat in der Sakriſtei einige gute Gemälde. Grabmal des Pietro aus dem 13ten oder Anfang des 14ten Martyr-Jahrhunderts.

S. Celſo: Die Taufe Chriſti von Gaudenzio Ferrari. Zwei Bilder von Carlo d'Urbino, Raphaels Schüler; die Auferſtehung von Campi u. a. Auch ſind hier die vier Evangeliſten, al Fresco von Appiani.

S. Lorenzo, ſehr alte Kirche; davor ſtehen Säulen, Trümmer eines alten Herkulestempels. In einer verſchloſſenen Seitenkapelle der Tod der heiligen Natalie, al Fresco von Campi; und Chriſtus unter den Jüngern, den ungläubigen Thomas bekehrend, ein Oelbild von Michel Angelo da Cervia.

* Monaſtero maggiore, faſt ganz al Fresco ausgemalt von Bernardino Luini und einigen Spätern.

Der kaiſerliche Pallaſt enthält Frescobilder von Appiani.

Das Ospedale grande, ſchönes Gebäude aus dem 15ten Jahrhundert, mit Verzierungen aus gebrannter Erde.

Intereſſant ſind noch aus neuerer Zeit der Triumphbogen (Porta Marengo), das Amphitheater u. ſ. w.

Zwiſchen Mailand und Pavia, näher an leztrer Stadt gelegen, iſt die Certoſa, ein verlaſſenes, aber ehedem auſſerordentlich reiches Karthäuſerkloſter. Die Kirche iſt von Zamodia gebaut zu Ende des 16ten Jahrhunderts. Am Eingang befinden ſich Darſtellungen aus dem Leben des Gründers vom Dom, Galar. Visconti, Hautreliefs von Amadei. — In der Kirche ſind viel ſchöne Tafeln von Purgignone, Solario, Pietro Perugino u. A.; Frescomalereien von Bramantino, Campi und Crespi; von Luini ein ſchönes Marienbild mit dem Kind, das eine Nelke bricht, al Fresco, doch von anderswo hieher gebracht und in einen Rahmen gefaßt; — ein ſchönes Schnitzwerk aus Nilpferdzahn, an 100 Darſtellungen aus der bibliſchen Geſchichte, und an den Pfeilern, die dieſe eintheilen, lauter Heilige; das Ganze iſt in italiſch-gothiſchem Geſchmack und fällt wohl noch in's 14te Jahrhundert.

Von Mailand führen zwei gleich intereſſante Wege nach Florenz, ich will hier den verfolgen, den ich zulezt nahm, jedoch aus der frühern Reiſe Parma herausheben.

Parma: Das Baptiſterium, ein Gebäude aus dem 11ten Jahrhundert, mit vielen alten Fresken, welche jedoch einen ſehr hellen Tag zur Beſichtigung verlangen. —

Digitized by Google

* Im Dom iſt die Kuppel von Correggio al Fresco ausgemalt mit der Himmelfahrt Mariä. Im Portal hinter der Thüre ſieht man Correggio's Bildniß, al Fresco von ſeinem Schüler Gambero.

* S. Giovanni Evangeliſta. Gleich rechts in der erſten Kapelle iſt ein gutes altes Bild; in der zweiten eine Geburt Chriſti von Fr. Francia. Die Tribüne von Correggio.

Die Steccata, von Bramante erbaut, enthält in der Kuppel ein Himmelreich von Parmiggianino.

* Im Palazzo Farneſe, das Muſeum der Alterthümer; das alte Theater, welches ſtreng akuſtiſch gebaut iſt und 9000 Menſchen faßt. Die Bibliothek mit einem Frescobild von Correggio (?).

* Die Akademie beſitzt eine reiche Gemäldeſammlung, in der ſich unter vielen andern Werke von Giov. Bellino, Cima da Conegliano und vier große Bilder des Antonio Allegri da Correggio befinden.

* Im Kloſter S. Paolo iſt die Decke des Refektoriums mit dem Triumphzug der Diana von Correggio al Fresco gemalt.

G e n u a

hat mehrere Privatgallerien, in denen jedoch wenig bedeutende Kunſtſchätze zu finden. Das einzige, was mich immer wieder von der großen Natur in kleinere künſtliche Räume gezogen, iſt das Altarbild in

* S. Stefano, der Tod des Heiligen, angeblich und wenigſtens zum Theil von Raphael.

P i ſ a.

* Das Battiſterio von 1060. Innen Skulpturen von Niccolo und Giovanni Piſano.

* Der Dom, von Buſchetto gebaut; darin das Opfer Abrahams von Ant. Razzi und vieles andere von Intereſſe. Außen die bronzenen Thüren.

Der Glockenthurm, von Wilhelm von Insbruck gebaut, 1174.

* Das Campo Santo, von Giov. Piſano 1283 angefangen, enthält Meiſterwerke des 14ten und 15ten Jahrhunderts, als die eines Arcagno *), Ambrogio und Pietro Lorenzetti, Simon Martini, Giotto, Buffalmaco, Spinello Aretino und dem Schüler Fieſoles, Benozzo Gozzoli auf die Mauer gemalt.

* Die Akademie der bildenden Künſte enthält viele Kunſtſchätze aus der alten Piſaner- und Florentinerſchule, auch ein ganz vorzüglich ſchönes niederländiſch-deutſches Bild.

*) Ich folge hier in Benennung jener Meiſter den Reſultaten der gründlichen Unterſuchungen des Hrn. v. Rumohr, wie meiſtentheils in zweifelhaften Fällen, ſeinem Ausſpruch.

Madonna della Spina, eine kleine aus Marmor in italieniſcher Gothik erbaute Kapelle mit Skulpturen von Niccolo und Andrea Piſano.

S. Catarina. Altarbild von Traini, einem Schüler Arcagnos; es ſtellt die Apotheoſe des S. Tomas von Aquin vor und iſt in tempera gemalt.

* S. Francesco, im Kapitelſaal, die Leidensgeſchichte Chriſti, in vielen Mauergemälden *), von Niccolo Petri Fiorentino, vom Jahr 1392.

* Signor Laſinio (padre), der Conſervator des Campo Santo, iſt im Beſitz einer ſchönen Sammlung älteſter Malereien, als von Giotto, Arcagno, Maſaccio u. A. und iſt ein freundlicher, ſehr gefälliger Mann, der vor Allen deutſche Künſtler liebt, „weil er nur bei dieſen den Sinn für alte Kunſtwerke heimiſch gefunden.“

Wer über Lucca, Piſtoja und Prato nach Florenz geht, findet auf ſeinem Wege überall intereſſante Sachen; ein Freund gab mir folgende Nachweiſungen über

L u c c a:

* Der Dom enthält ein Altarbild von Franc. Francia, in einer Seitenkapelle eines von Dom. Ghirlandajo, über der Thüre eine Kreuzesabnahme, Relief von Andrea Piſano.

S. Pietro Somaldi, Himmelfahrt Chriſti und andere ſchöne Bilder aus der Zeit und in dem Geiſte Raphaels.

Del Carmine, Altarblatt von Francia (?).

* S. Frediano, Anbetung Chriſti von Franc. Francia. Eine Kapelle al Fresco gemalt, von Buonamico, Francia's Meiſter.

Im Hauſe Buonviſi eine Madonna, Jugendarbeit Leonardo's.

S. Salvatore, die Himmelfahrt Chriſti, Altarblatt aus alter luccesiſcher Schule.

S. Romano, ein Bild von Fra Bartolomeo.

S. Maria Nera, ein Bild von Guido Reni.

P r a t o.

In der Chorkapelle der Pfarrkirche ſind Darſtellungen aus der Geſchichte des heil. Stephan und Johannes Bapt. von Filippo Lippi.

*) Ich bediene mich des Ausdrucks Mauergemälde, wo ich ungewiß bin, ob die Maler al Fresco oder al Secco gemalt. Es wäre eine ſehr intereſſante und für uns äuſſerſt wichtige Aufgabe, die verſchiedene Technik der Alten zu unterſuchen. Nur bei wenigen Werken vor Arcagno habe ich mich überzeugen können, daß ſie al Fresco ſeyen; bei ſpätern, wie bei Filippo Lippi, erregt der weiche Fluß der Farbe denſelben Zweifel, obſchon man da noch deutlich die Nächte erkennt. Fieſole hat ſchwerlich je anders, als in tempera auf die Mauer gemalt u. ſ. w.

Digitized by Google

Ferner von demſelben Meiſter eine Altartafel, den Tod des heil. Bernhard vorſtellend.

Bei S. Margaritha das Tabernakel von Filippino.

Piſtoja.

Im Hauſe des Cavaliere Aleſſandro Bracciolini befindet ſich ein Bild von Filippo Lippi.

(Die Fortſetzung folgt.)

Kupferſtich- und Holzſchnittkunde.

Zuſätze zu Joſeph Hellers Leben und Werke Albrecht Dürers.

II. Kupferſtiche von Albrecht Dürer.

(Fortſetzung.)

H. No. 27. Der verlorene Sohn.

Gegenſeitige Copie mit mehreren Veränderungen. Links im Hintergrund ein hoher Thurm, auf deſſen Spitze ein halber Mond zu ſehen iſt. Unten liegen, ſtatt einer, drei Rüben. Alle Umriſſe ſind mit kleinen Punkten bedeckt. Ohne Zeichen, jedoch offenbar italieniſch. Umdruck? Höhe 9 Zoll 3 Linien, Breite 6 Zoll 7 Linien.

H. No. 29. Maria und Anna.

Gegenſeitige Copie, unten rechts das Zeichen

Höhe 4 Zoll 3 Linien, Breite 2 Zoll 8 Linien.

H. No. 30. Maria auf dem halben Mond ſtehend, ohne Krone und ohne Jahrzahl.

Originalſeitige Holzſchnitt-Copie von einem unbek. Holzſchneider. In den vier Ecken muſicirende Engel auf Wolken, unten in der Mitte das Zeichen

Höhe 5 Zoll 9 Linien, Breite 4 Zoll 1 Linie *).

Heller Copie 1 ſcheint ein anderes Blatt zu ſeyn.

H. No. 32. Maria auf dem halben Mond mit der Sternenkrone. 1508.

Copie 2 iſt nicht I H V F, ſondern I H V E bezeichnet, der untere Strich des E iſt mit dem Einfaſſungsſtriche zuſammengefloſſen.

Originalſeitige Copie in Holzſchnitt. Mittelmäßig gearbeitet, auf der Rückſeite lateiniſcher und hebräiſcher Text. Ohne Zeichen.

Höhe 5 Zoll 2 Linien, Breite 3 Zoll 9 Linien.

Gegenſeitige, ſehr vergrößerte Holzſchnitt-Copie von demſelben unbek. Meiſter, welcher die Copie nach No. 30 machte.

Ueber der Maria ſchweben zwei Engel, welche ſie krönen. Die vier Ecken ſind von Wolken ausgefüllt. Unten in der Mitte auf dem halben Monde ſteht daſſelbe Zeichen, welches bei der Copie nach No. 30 angegeben iſt und die Jahrzahl 1513. Man lieſt unten in dem Rand:

O florens rose: meter domini spetiosa O virgo mitis O fecundissima vitis Clarior eurora pro nobis .... Ora. Amen.

Höhe ohne Marge 11 Zoll 11 Linien, mit Marge 12 Zoll 9 Linien, Breite 8 Zoll 6 Linien.

Verkleinerte, gegenſeitige Copie. Unten links der Buchſtabe L. (Bartsch. Vol. 9 pag. 10.) Höhe 2 Zoll 6 Linien, Breite 1 Zoll 8 Linien.

H. No. 33. Maria auf dem halben Monde mit Sternenkrone und Scepter 1516.

Die Copie von Bink iſt von der Gegenſeite. Höhe 3 Zoll 1 Linie, Breite 2 Zoll.

H. No. 34. Maria von einem Engel gekrönt 1520.

Die Binkſche Copie kommt auch mit der Jahrzahl 1526 vor.

H. No. 35. Maria von zwei Engeln gekrönt.

Copie 2 und 3 iſt ein und daſſelbe Blatt, dem erſten fehlte die Adreſſe.

H. No. 36. Die ſäugende Maria.

Von dieſem Blatte liegt mir ein Probedruck vor. Er hat die Stange mit dem Täfelchen, worauf die Jahrzahl ſteht, noch nicht.

Gegenſeitige Copie mit dem Zeichen Urs. Graf, welches unten in der Mitte des Blattes ſich befindet. Die Tabelle hat die Jahrzahl 1506. Ueber dem Zeichen des Urs. Graf ſieht man das Löth-Harz-Töpfchen, welches das Grafſche Monogramm gewöhnlich begleitet. Höhe 5 Zoll, Breite 3 Zoll.

Die von Heller angeführte Copie mit dem Zeichen des Albert Glockenton iſt vielleicht dieſelbe?

Gegenſeitige, ſehr mittelmäßige Copie. Auf dem Täfelchen ſteht die Jahrzahl 1577. Höhe 4 Zoll 2 Linien, Breite 2 Zoll 6 Linien.

Gegenſeitige Copie, rund. Auf dem Täfelchen die Jahrzahl 1525 und links in halber Höhe des Blattes das Zeichen

Durchmeſſer 2 Zoll 9 Linien. B. Vol. 8 pag. 537. Brulliot Tab. gen. pag. 351. No. 678.

(Die Fortſetzung folgt.)

---

*) Derſelbe Meiſter fertigte den heiligen Chriſtoph mit der Jahrzahl 1510.
Becker. Derschauische Holzschnitte. 1ste Lieferung. Lit. C. 1.
Bartsch. Vol. 7 pag. 247 No. 10 wird ein Bl. dieſes Meiſters unter den Arbeiten des Schäufelein angeführt.

Digitized by Google

N°. 17.

Kunſt = Blatt.

Dienſtag, 2. März 1830.

Beiträge zu vorbereitenden Studien für Künſtler, welche in Italien reiſen; von Ernſt Förſter.

(Fortſetzung.)

Florenz.

*Gallerie der Uffizien. (Meiſt wird um die Mittagsſtunden ein Giro durch die kleineren Zimmer gemacht, was nicht zu überſehen.) Zum Kabinet der Handzeichnungen gelangt man nur durch beſondere Erlaubniß. Außer Raphael, Michel Angelo ꝛc. iſt beſonders merkwürdig die Mappe alter Meiſter, worin Sachen von Cimabue, Giotto, Buffalmaco ꝛc.

*Gallerie im Pallaſt Pitti. In einem Schlafgemach des Pallaſtes befindet ſich eine Madonna mit dem Kind von Raphael.

*Gallerie der Akademie der ſchönen Künſte, (wobei nicht zu vergeſſen das kleine Zimmer mit Bildern von Giotto, Gaddi, Fieſole u. A.).

*Der Dom, von Arnolfo di Lapo gebaut 1298. (Die Kuppel iſt von Bruneleſchi vom Jahr 1419.) Ueber den Eingangsthüren eine Madonna mit zwei Engeln von Giovanni Piſano. Die Verkündigung in Moſaik nach Ghirlandajo. In einer Kapelle der Evangeliſt Johannes von Donato. Am Hauptaltar eine Pieta von Mich. Angelo Buonarotti; im Chor eine andre von Baccio Bandinelli. Die bronzenen Thüren der Sakriſtei ſind von Luca della Robbia, wie die Terra cotta über denſelben. Die gemalten Reiterſtatuen in terra verde von Paolo Ucello.

Giottos Bildniß in Marmor von Benedetto Majano; das Bildniß Dantes. Das Grab des heiligen Zenobio, in Bronze von Lorenzo Ghiberti u. ſ. w.

*Der Glockenthurm unter Giottos Aufſicht, vielleicht nach ſeiner Zeichnung erbaut 1334. Daran Entſtehung der Gewerbe, Künſte, Wiſſenſchaften, überhaupt des geſelligen Lebens von Andrea Piſano und Luca della Robbia (?).

*Das Baptiſterium, die drei großen bronzenen Thüren, zwei von Lorenzo Ghiberti und eine frühere von Andrea Piſano (wie man ſagt nach Giottos Zeichnung). Das Innere iſt mit alten Moſaiken geſchmückt von Andrea Taſi und in der Tribüne von Jacopo da Torrita. Das Grab Johannes XIII. von Donatello.

*Or San Michele, gebaut von Arnolfo di Lapo, mit Statuen der Apoſtel in den Fenſterniſchen, welche zum Theil von Lorenzo Ghiberti, Donatello, Andrea Verocchio u. A. herrühren. Im Innern das Tabernakel mit reichen Skulpturen von Andrea Arcagno von 1359. Das Madonnenbild von Ugolino da Siena. An den Wänden und Pfeilern alte Malereien. An der Rückſeite des Tabernakels Arcagnos Bildniß (Andrea Cionis unterſchreibt er ſich gewöhnlich).

Auf dem Piazza del Gran Duca der koloſſale Hirtenjunge David, von Michel Angelo, und Herkules von Baccio Bandinelli, der Neptun von Amanati, die Reiterſtatue in Bronze, von Giov. da Bologna. Ferner:

*Die Hallen des Arcagno; darunter der Perſeus von Benvenuto Cellini, der Raub der Sabinerinnen von Giov. da Bologna, u. ſ. w. Ferner:

*Der Palazzo Vecchio, im Hof ein Brünnchen von Andrea Verocchio (dem Meiſter Leonardos). In den Sälen des Pallaſtes Frescomalereien von Vaſari.

Die Palläſte Strozzi, il Barcello Pandolfini (von Raphael gebaut) und faſt alle ſind wegen der eigenthümlichen Bauart und ſchönen Anordnung, vorzüglich auch wegen der Hofräume im Innern, zu beſuchen.

*Palazzo Riccardi enthält eine Kapelle mit Wandmalereien in tempera von Benozzo Gozzoli, den Zug der heil. drei Könige vorſtellend, in welchem eine große Menge Bildniß-Geſtalten.

Unter den Kirchen ſind zunächſt ausgezeichnet:

*Sta. Maria Novella. Wegen der großen Dunkelheit dieſer Kirche muß man wo möglich helle Tage zu ihrem Beſuch auswählen, und dann die Frühſtunden von 10 bis 12 Uhr benutzen. Die Kapelle links hat auch bei hellen Nachmittagen Licht.

In der Kapelle rechts vom Chor — man ſteigt auf Stufen hinan — befindet ſich die große Altartafel von Cimabue, die ihrer Zeit in Proceſſion durch die Stadt getragen worden iſt. Die Kapelle grad gegenüber enthält ein ſchönes Altarbild von Andrea Arcagno vom Jahr 1357.

Digitized by Google

Chriſtus in der Mitte, in den Seitenfeldern Heilige. Außerdem iſt die ganze Kapelle al Fresco (?) ausgemalt, und zwar das jüngſte Gericht und das Paradies von Andrea Arcagno; die Hölle dagegen von einem minderbegabten Meiſter, nach Vaſari, einem Bruder Andreas. — Das Chor iſt bis oben hinauf al Fresco ausgemalt, von Dom. Ghirlandajo *), und zwar links mit der Lebensgeſchichte der Jungfrau Maria, rechts mit der des Johannes Bapt., wobei er ſehr viel Bildniſſe, auch (in erſterm) ſein eigenes angebracht, an der Fenſterſeite Darſtellungen aus dem Leben des heil. Dominico und Pietro Martyr.

In der Kapelle Strozzi, rechts vom Chor, befinden ſich Frescomalereien von Filippino v. J. 1486, Wundergeſchichten aus dem Leben des Evangeliſten Johannes und Apoſtel Philippus. Die Decke trägt Chriſtum, die vier Apoſtel und den heil. Antonius. An der Fenſterwand allegoriſche Figuren in terra verde, und eine Madonna in Marmor, von Benedetto Majano. —

Ueber der Sakriſteithüre iſt eine Krönung Mariä auf die Mauer gemalt, von einem Schüler Giottos; in der Sakriſtei befindet ſich ein Reliquarium mit Bildern von Fra Angelico da Fieſole, der Verkündigung, der Krönung Mariä und vielen Heiligen. —

In dem erſten Kreuzgang neben der Kirche Malereien in terra verde, zum Theil von Paolo Ucello; daſelbſt die Capella degli Spagnuoli, mit Mauergemälden von Taddeo Gaddi und Simon Martini. An der Decke und der entgegenſtehenden Wand Darſtellungen aus dem Teſtament; an der Wand links die Apotheoſe des Thomas von Aquino von Taddeo Gaddi; gegenüber Kampf und Sieg der Kirche, von Simon Martini, auf welchem Bilde viele Bildniſſe, u. a. das von Petrarcas Laura. — Auch die andern Kreuzgänge und das alte Refektorium ſind ſehenswerth.

In der Spezeria des Kloſters befindet ſich eine Kapelle mit der Leidensgeſchichte Chriſti ausgemalt, von Spinello Aretino.

* Sta. Croce, von Arnolfo di Lapo gebaut; über der Thüre ein heil. Ludwig von Donatello. Die Kanzel von Benedetto Majano; viele Denkmäler, unter andern das Dantes, von Picci. — In der Kapelle Bardi zur äußerſten Linken eine Grablegung von Giotto, und Wundergeſchichten aus dem Leben des heil. Silveſter u. A., von Giottino. — In der Kapelle daneben Verantwortung und Tod des heil. Stephan, von Spinello Aretino (?) und gegenüber Leben und Leiden des heil. Laurentius von andrer Hand, doch aus derſelben Zeit. — Im Chor: Geſchichte der Findung des heiligen Kreuzes, von Agnolo Gaddi, in ſehr vielen Feldern. (Auch hiezu gehört helles Wetter und kann man durch eine kleine enge Stiege im Hochaltar ziemlich hoch ſteigen, um die obern Bilder in der Nähe zu ſehen.) — Capella della Aſſumptione, Sieg des Erzengel Michael. — Capella Baroncelli: Krönung Mariä, Altarblatt in tempera, von Giotto (mit ſeines Namens Unterſchrift). Daſelbſt an den Wänden Geſchichte der Madonna, von Taddeo Gaddi. —

Geht man nach der Sakriſtei dieſer Kirche, ſo findet man zuvörderſt auf dem Gange davor und in einer Altarniſche viele koſtbare Bilder aus dem 11ten Jahrhundert; dann in der Sakriſtei vier große Mauergemälde aus Giottos Schule, Kreuzigung und Himmelfahrt Chriſti, von Taddeo Gaddi, daneben Kreuzſchleifung und Auferſtehung, von Niccolo Petri (?). In der Kapelle der Sakriſtei rechts die Geſchichte der heil. Magdalena in fünf Bildern, links in eben ſo viel die Geſchichte der Maria, beide von Nachfolgern Giottos. Das Altarbild iſt vom Jahr 1379. Im Refektorium, nebſt vielen andern Bildern das große Abendmal von Giotto (?).

S. Ambruogio, eine kleine Kirche in der Nähe von S. Croce. Daſelbſt ſieht man bei hellem Wetter in der Capella di S. Miracolo ein Wandgemälde von Coſimo Roſelli v. J. 1456. Es iſt die Verſetzung des wunderthätigen Kelches aus der Kirche in den biſchöfflichen Pallaſt.

Ferner ein Altarbild von demſelben Meiſter am dritten Altar links.

Ferner ein Altarbild, die Anbetung der Könige von Aſpertino Guido, aus Peruginos Schule.

S. Lorenzo, gebaut von Bruneleſchi 1425. Die Sakriſtei von Michel Angelo Buonarotti; darin ſind die Statuen des Guiliano und Lorenzo Medicis, die vier Tageszeiten und eine Madonna, auch in Marmor von demſelben. Ferner die prächtige Kapelle. Das Grab von Coſimo, pater Patriae. Die alte Sakriſtei mit Skulpturen, von Donatello. An der Hinterwand des Altars ein Relief von Bruneleſchi. Das Grab von Pietro und Giovanni Medicis, von Andrea Verocchio. Die bronzene Kanzel, von Donatello. Einige Altarblätter, von Filippo Lippi u. A.

* Sta. Trinita, gebaut von Niccolo Piſano. In der Kapelle Saſetti das Leben und Sterben des heil. Franciscus, von Dom. Ghirlandajo v. 1485.

* Sta. Annunziata. Der Platz von Bruneleſchi. Die Statue des Großherzogs Ferdinand I., von Giov. d. Bologna. Im Vorhof Frescomalereien, von Andrea del Sarto. Die Geburt Chriſti, von Aleſſio Baldovinetti. Die Trauung, von Francia Bigio. Die Heimſuchung, von Jacopo da Pontorma, die Himmelfahrt, von Roſſo. In der Kapelle links eine kleinere mit dem wunderthätigen Madonnenbild von 1252, das jedoch nur einmal im Jahr zu ſehen iſt. — Ueber der Thüre des Kloſterhofs die Madonna del Sacco, von Andrea del Sarto.

*) Eine alte Copie dieſer Malereien befindet ſich in der Sakriſtei derſelben Kirche.

Digitized by Google

* **Die Brüderſchaft des heil. Martin** hat eine Kapelle, in welcher das Heilige ſelbſt auf dem Altarbild dargeſtellt iſt, durch Sandro Boticelli. — An den Wänden ſind die Werke der Barmherzigkeit al Fresco gemalt, von Filippino und zum Theil, wie es ſcheint, von Maſaccio.

* **San Marco**, beſonders das Kloſter. Hier hat Fra Angelo da Fieſole, ſchon im Kreuzgang und faſt über allen Thüren deſſelben und der Höfe, ferner in vielen Zellen, auf den obern Kloſtergängen ꝛc., Bilder gemalt. Beſondere Aufmerkſamkeit verdienen im obern Korridor die Verkündigung Mariä und eine Madonna in trono mit vielen Heiligen; im (untern) Kreuzgang ein Cruzifix mit dem betenden Domenicus, und im Kapitelſaal eine Anbetung des Kreuzes, welche ſich noch beſonders durch die Lebensgröße der Geſtalten (was bei Fieſole ſelten) als merkwürdig auszeichnet. Im Refektorium iſt das Abendmal, gemalt von Dom. Ghirlandajo.

Ospedale degli Innocenti; in der Kirche die Anbetung der Könige, Altarbild in Oel, von Dom. Ghirlandajo.

Sta. Maria Nuova, die Geburt Chriſti, mit zwei Nebenbildern, von Hugo van der Goes.

Compagnia delle Scalze, Frescomalereien von Andrea del Sarto, die Geſchichte Johannes des Täufers.

* **Santa Maria Magdalena de' Pazzi**, ſehr ſchönes Frescobild, von Pietro Perugino. (Doch iſt die Erlaubniß, da es in einem Nonnenkloſter ſich befindet, erſt beim Biſchoff einzuholen.) Ferner ein Altarbild von Coſimo Roſelli.

In der Straße S. Gallo iſt, wenn man vom Dom kommt, rechts eine kleine Kirche, in welcher links im Grunde ein ſchönes Altarbild — die Geburt Chriſti vorſtellend — aus der Zeit Arcagnos ſich vorfindet. Rechts iſt noch ein andres Bild, doch aus ſpätrer Zeit.

* **Ognisanti**: Im Mittelſchiff zwei Frescobilder, S. Hieronymus und S. Auguſtinus, von Dom. Ghirlandajo, v. J. 1480. — Auf einem verlaſſenen Altar zur Linken ſteht ein ſehr merkwürdiges Altarbild, von Giov. da Melano. — In der Sakriſtei iſt als Wandgemälde Chriſtus am Kreuz, vielleicht von Giotto. Im Refektorium des Kloſters befindet ſich ein Abendmal al Fresco, von Dom. Ghirlandajo (offenbar aus ſehr früher Zeit).

* **S. Carmine**. Hier hat wiederholte Feuersbrunſt von der alten Kirche nur die Capella Brancacci übrig gelaſſen; dieſe enthält an der Altarwand oben: die Predigt Petri und deren Erfolg von Maſolino, dem Meiſter oder wenigſtens Vorgänger Maſaccios. Von demſelben an der rechten Wand oben die Erweckungen einer Todten durch Petrum. Von Maſaccio iſt die übrige Kapelle ausgemalt mit Ausnahme des mittlern Theils, am untern Gemälde links (Erweckung eines Knaben) und der Apoſtel Paulus und Petrus vor dem Landpfleger (untre Wand rechts), welche leztere Werke des Pilippino ſind. In dieſer Kapelle ſind jene Geſtalten Maraccios, von denen einige (z. B. den Paulus vor dem Gefängniß Petri, Adam und Eva) Raphael in ſeine Werke übergetragen.

S. Spirito enthält Arbeiten von Filippo Lippi, Raphaelin del Garbo, eine Madonna mit Heiligen, von Giotto (?); die Verklärung von Piero di Coſimo ꝛc. Auch in der Sakriſtei finden ſich Bilder.

San Remigio (dito. Romeo) enthält unter andern eine Kreuzesabnahme, von Giottino (nach Vaſari) oder Piero Chelini (nach Rumohr).

In der **Brüderſchaft des Bigallo** ſind Bilder von Piero Chelini, v. Jahr 1444 (Darſtellungen aus dem Leben des Petrus Martyr und ſolche, die ſich auf den Zweck der Anſtalt beziehen); ferner von Ridolfo Ghirlandajo.

* **San Miniato in Monte**, erbaut von Kaiſer Heinrich I. 1015, dicht bei Florenz, hat mehrere alte Wandgemälde im untern Schiff, ein gutes Altarbild aus Giottos Schule, eine große alte Moſaik im Chor, endlich in der Sakriſtei die Geſchichte des heil. Miniatus, von Spinello Aretino.

S. Lucia, eine Madonna in trono mit Heiligen, von Domenico Venetiano, vielleicht das älteſte italieniſche **Oelbild**.

Herr Metzger, ein deutſcher Kunſthändler, hat faſt fortwährend intereſſante Kunſtwerke bei ſich aufgeſtellt und iſt ſo freundlich und gefällig, ſie gern zu zeigen.

In der **Bibliothek** (Magliabecchiana) ſind vorzüglich ſchöne Miniaturen zu finden.

Von **Florenz** führt ein doppelter Weg nach **Rom**. Bei guter Jahreszeit ſchlägt man gern den über **Perugia** ein.

Nicht weit ab vom Wege liegt

Cortona, wo ſich im Chor der Domkirche mehrere Tafeln von Luca Signorelli und in der Sakriſtei der Dominikaner ſchöne Bilder von Fra Angelico da Fieſole finden. Auch in einer Brüderſchaft, dem Dom gegenüber, hat man Bilder von Luca Signorelli.

(Die Fortſetzung folgt.)

K ö l l n.

Die Erben des hier verſtorbenen Kaufmanns **Thomas Jakob Toſetti** wollen die in ſeinem Nachlaſſe befindliche, bis jezt in dem Hauſe am Elegius-Platze No. 5. aufgeſtellte Gemälde- und Kupferſtich-Sammlung öffent-

Digitized by Google

lich ausſpielen laſſen. Nach dem darüber angefertigten, gedruckten und der Ausſpielung zum Grunde legenden Kataloge, der bereits verſendet iſt, beſteht die Sammlung aus 133 Oelgemälden verſchiedener Schulen, 49 Miniaturgemälden, 49 Kupferſtichen, 2 Kupferſtichbüchern und einer aus dem 16ten Jahrhundert herrührenden Stickerei. Der Werth der ganzen Sammlung iſt auf 10,841 Rthlr. Cour. abgeſchätzt. Unter den Oelgemälden ſind beſonders merkwürdig die zwölf Darſtellungen des Todes der Apoſtel, von dem Meiſter des berühmten kölniſchen Dombildes. Dieſe zwölf einzelnen Gemälde machten vor ihrer Abſonderung vor etwa 20 Jahren noch die beiden Flügel des nun in der Wallraff-ſtädtiſchen Sammlung befindlichen Mittelbildes aus, worauf, unverkennbar von derſelben Hand, das Weltgericht vorgeſtellt iſt. Sie zeichnen ſich durch Darſtellung ſehr bewegter Scenen aus, welche in den Werken der italieniſchen Schule eine Seltenheit ſind, indem man meiſt ruhige Scenen und einzelne Figuren in denſelben findet. Die Hintergründe und Heiligenſcheine ſind, wie es in jener Epoche üblich war, vergoldet, und jedes dieſer Bilder hat noch eine eigene, urſprünglich dazu gehörige, ausgeſchnizte und vergoldete Einfaſſung. Die Größe eines jeden beträgt 1 Fuß 3½ Zoll im Quadrat. — Außer dieſen Bildern findet ſich unter Andern noch: die Anbetung der Hirten und die Abnahme vom Kreuz, aus der Eyck'ſchen Schule das Weltgericht mit der Jahrzahl 1521, die Verſuchung des heil. Antonius vom Höllenbreughel, ein Vesperbild von Johann Meſſys, die Kreuzigung Chriſti von demſelben, eine betende Maria, Bruſtbild von Geldorff, ſo wie mehrere Porträts von demſelben, zwei Architekturbilder von Steennyck, der Durchgang durchs rothe Meer von David Vinkenbroms, eine Landſchaft von demſelben, die Ehebrecherin vor Chriſtus, von J. D. F. Frank 1613, die Hochzeit zu Cana, Skizze von P. Veroneſe, eine Bauernſtube von Teniers d. Ae., ein Seeſturm von Bonaventura Peters, ein Porträt von Rigani, kleine Landſchaften von Schütz und 15 Gemälde aus der N. T. Geſchichte von Seekatz. — Aus der ganzen Sammlung ſind 20 Theile gebildet, woran jeder einen Gewinn (von 4000 bis zu 68 Rthlr. Cour.) ausmachen wird. Die Zahl der Looſe iſt auf 5500 feſtgeſezt, der Preis eines jeden auf 2 Thaler 15 Silbergroſchen. — Die Ziehung geſchieht am 1ſten Juni 1830 auf der hieſigen Börſe unter Leitung eines Notars. Für die Gewißheit, Sicherheit und Ausführung des Unternehmens haftet außer den Toſettiſchen Erben das Handlungshaus Seydlitz und Merkens dahier.

Kupferſtich- und Holzſchnittkunde.

Zuſätze zu Joſeph Hellers Leben und Werke Albrecht Dürers.

II. Kupferſtiche von Albrecht Dürer.

(Fortſetzung.)

H. No. 37. Die ſäugende Maria 1519.

Gegenſeitige Copie. Der Stein, worauf das Zeichen Dürers und die Jahrzahl ſteht, liegt dicht am untern Rande des Blattes, während im Originale und in den andern Copien ein Zwiſchenraum von einer Linie iſt. An beiden Seiten in der Mitte iſt ein Loch in der Platte. Höhe 4 Zoll 1 Linie, Breite 2 Zoll 8 Linien.

Schöne, gegenſeitige Copie, unten links auf dem Steine an der Stelle des Dürer'ſchen Zeichens ſteht die Zahl 155

ſoll wahrſcheinlich 1525 bedeuten, indem dieſes Jahr auch auf der Copie nach No. 36 vorkommt, welche von demſelben Meiſter iſt. Höhe 4 Zoll 4 Linien, Breite 2 Zoll 9 Linien.

B. Vol. 8 pag. 537. Brulliot Tab. gen. pag. 351 No. 678.

H. No. 38. Maria mit dem eingewickelten Kinde.

Copie 2 iſt unbedenklich von dem Meiſter I H V E.

H. No. 39. Maria an einem Baume ſitzend.

Originalſeitige Copie. An dem Zaunpfahl rechts, hinter dem Baume iſt ein Verbindungsſtab mehr, als im Original. In lezterem ſteht der höchſte dieſer Stäbe mit der Schulter der Maria in gleicher Höhe. In der Copie iſt er mit dem Haarbande der Maria gleich hoch. Oben und unten in der Mitte bemerkt man ein Loch in der Platte. Die Größe dem Originale gleich.

H. No. 42. Maria mit dem Affen.

Gegenſeitige Copie. Der Schweif des Affen berührt den rechten Schenkel des A. Dieſe Copie iſt von dem Meiſter I. H. V. E. Höhe 6 Zoll 4 Linien, Breite 4 Zoll 5 Linien.

H. No. 49. Der heil. Paulus.

Gegenſeitige Copie mit dem Zeichen und mit der Jahrzahl. Der linke Schenkel des A beſteht aus zwei Strichen, im Original aber der rechte. Höhe 4 Zoll 3 Linien, Breite 2 Zoll 8 Linien.

(Die Fortſetzung folgt.)

Digitized by Google

N°. 18.

Kunſt-Blatt.

Donnerſtag, 4. März 1830.

Beiträge zu vorbereitenden Studien für Künſtler, welche in Italien reiſen; von Ernſt Förſter.

(Fortſetzung.)

Perugia.

* Auf dem Marktplatz der ſchöne Brunnen.

* Das Rathhaus mit ſeinem intereſſanten Portal. Im Innern findet man Malereien von Fiorenzo u. A.

* Die Akademie der ſchönen Künſte hat eine intereſſante Sammlung älterer Werke; vorzüglich von Benozzo Gozzoli, Pinturicchio ꝛc.

* S. Pietro fuori gli Muri enthält viele Bilder, die Raphaels und Peruginos Namen tragen, ein ſchönes Altarblatt von Pinturicchio, ein andres von Buonfiglio. In der Sakriſtei ſind Fragmente eines größern Frescobildes *), von Pietro Perugino; ferner Chriſtus und Johannes als Kinder, eine Jugendarbeit Raphaels.

* Sta. Maria Nouova, auf einem Altar links eine Verkündigung Mariä, von Niccolo Alunno (nach Rumohr). Eine Anbetung der Könige, von Pietro Perugino, befindet ſich in einer verlaſſenen Kapelle des Kloſters.

* Das Wechſelgericht (Cambio) iſt von Perugino und ſeinen Schülern ganz al Fresco ausgemalt.

S. Francesco; in der Sakriſtei ein Bild von Fiorenzo, eine Madonna mit dem Kinde u. A.

S. Girolamo, Hauptaltar von Raphael und Pinturicchio.

* S. Severo, Kloſter. Die Kuppel von Raphael.

Palazzo di Delegato, Werke von Benedetto Buonfiglio, die Geſchichten des heil. Ludovicus und Herculanus.

S. Bernardino, in der Sakriſtei ein Altarblatt, vielleicht von Fiorenzo.

Wenige Miglien von Perugia, auf dem Wege nach Rom liegt

*) Hier wär es ganz beſonders wichtig und gewiß leicht, die Technik zu ermitteln; dieſe Fragmente unterſcheiden ſich von Peruginos Oelbildern durch nichts, als daß ſie frei von dem ſtörenden Lichtglanz bleiben.

La Baſtia, wo in der Pfarrkirche ein großes Werk von Niccolo Alunno iſt; ferner

* Degli Angeli, wo an die kleine Kapelle des heil. Franz, welche mitten in der Kirche ſteht und ein Frescobild von Spagna, einem Schüler Peruginos, enthält *), im Jahr 1829 Overbeck ein Bild al Fresco gemalt.

Nahe an der Straße nun liegt hoch oben auf dem Berge:

Aſſiſi.

Schon auf einem bloßen Spaziergange durch die Stadt wird man hier vielem Merkwürdigen begegnen. Vorzüglich reich an Schätzen alter Kunſt vor faſt allen Kirchen Italiens iſt

* San Francesco, ein Bauwerk im deutſchen Styl aus dem 13ten Jahrhundert. Es zerfällt in zwei Kirchen, welche zur Zeit der früheſten Kunſtentwicklung Italiens ganz ausgemalt worden ſind. In der obern Kirche am Gewölbe ſieht man noch Werke Cimabues, an den Wänden fortlaufende Darſtellungen aus der Bibel und dem Leben des heiligen Franz, welche zum größten Theil von Parri di Spinello, einem Enkelſchüler Giottos **), zum Theil aus früherer Zeit herrühren. — In der untern Kirche iſt das Gewölbe über dem Grab des Heiligen im Chor, von Giotto ausgemalt mit Allegorien auf Jenen. Daneben iſt der rechte Theil des Querſchiffs von Giov. da Melano mit Darſtellungen aus der Geſchichte der Madonna und vielen Heiligen ausgeſchmückt. In jeder Kapelle finden ſich bedeutende Schätze aus der Zeit Giottos, namentlich von Giottino u. A. Die Glasfenſter ſind vorzüglich beachtenswerth.

Nahe am Stadtplatze iſt eine verfallene Kirche Carita, in welcher ein großes Mauergemälde, Madonna mit dem Kind, von Cimabue.

* S. Chiara, Deckengemälde aus dem Leben der heiligen Clara, von Giottino.

*) Hier kann ich mich nicht genau beſinnen, ob das Bild von Spagna nicht im Kloſter iſt. Doch zweifle ich.

**) Nach Rumohr, ital. Forſchungen. 2ter Theil, S. 65.

Digitized by Google

*Ospedale und Giacomo ed Antonio Abbate, Oſſia und Giovanni di Via Superba *), Mauergemälde von Martinello aus dem Jahr 1422. Im Innern Werke des Matteo di Gualdo, vom Jahr 1468 und Pieto Ant. Fulgineo, Darſtellungen aus der Legende des heil. Jacob.

Fuligno.

In der Auguſtinerkirche S. Nicolo, ein Altarblatt von Alunno.

Zwiſchen Fuligno und Spoleto liegt das Städtchen Spello, wo in einer Kapelle der Kirche S. Andrea ein Gemälde von Pinturicchio, v. J. 1508. — Im Dom iſt eine ganze Kapelle von ihm ausgemalt worden 1501.

Zu Montefalco unweit Fuligno ſind in den Kirchen S. Fortunato und S. Francesco Frescomalereien des Benozzo Gozzoli v. J. 1440 oder 41, Altartafeln aus derſelben Zeit.

Spoleto.

*Der Dom hat ſchon an der Außenſeite eine alte Moſaik des Solſernus von 1207. Jenen im Chor Krönung Mariä, von Filippo Lippi, Deckengemälde.

Das Rathhaus enthält ein Bild von Spagna.

Neapel.

*Das große Muſeum (J. Studi) in welchem eine bedeutende Gemäldegallerie, Marmorſtatuen ꝛc. und vorzüglich die aus Herkulanum und Pompeji ausgegrabenen Wandgemälde, Bronzen, Vaſen u. ſ. w. aufbewahrt ſind. Von ganz beſonderm Nutzen hiebei wird eine Empfehlung an den Abate Jorio ſeyn, einen gelehrten, geiſtreichen und äußerſt gefälligen Freund der Kunſt und der Künſtler.

Kirche S. Giovanni a Carbonaſa. Hinter dem Hauptaltar das Grabmal des Königs Ladislaus; dahinter eine Kapelle mit alten Malereien und Grabmälern, die aber faſt zerſtört ſind.

S. Domenico, alte Grabmäler; ein Bild von Giotto (?).

Die Domkirche, mehrere intereſſante Skulpturen. In der Kapelle des heil. Conſtantin ganz alte Moſaiken.

*S. Incoronata; in der Altarniſche zur Linken ſehr alte, leider ſehr ruinirte Frescomalereien; über der Empor, dem Chor gegenüber acht Bilder von Giotto, an die Decke gemalt; es ſind die ſieben Sakramente und eine Allegorie auf die Kirche, die Chriſtus hält und zu der die Völker heranziehen; hier ſind die Porträts von Dante und Petrarka angebracht.

S. Lorenzo, alte Grabmäler. Auch in

S. Chiara gibt es viele intereſſante alte Grabmäler, als des Königs Robert ꝛc.

*S. Barbara, die Kirche des Caſtello Novo hat im Chor ein Gemälde von Van Eyck.

Gallerie des Advokaten S. Agnolo.

Gallerie Ghezzi.

Die Ausflüge nach Puzzuoli, Pompeji und Päſtum verſtehen ſich wohl von ſelbſt, und dort bedarf es nirgends eines deutſchen Cicerones, da die an Ort und Stelle ihre Kenntniſſe gemeinnütziger zu machen wiſſen, und zuverläſſig ſind. Dagegen wird bei leztern Ausflug leicht überſehen in

*Salern die Kathedrale, in welcher vortreffliche altgriechiſche Grabmäler, Moſaiken und in der Sakriſtei ein merkwürdiges Schnitzwerk von Elfenbein (aus dem 12ten oder 13ten Jahrhundert), welches Darſtellungen aus dem alten und neuen Teſtament in ſehr reicher Reihenfolge enthält. Auch der Kreuzgang vor der Kirche, die ganz in vorgothiſch-byzantiniſchen Styl gebaut, iſt beachtenswerth.

Wer Amalfi beſucht, vergeſſe nicht nach Ravella und Scala hinaufzuklettern, wo bedeutende Schätze mittelalterlicher Skulptur und Architektur verborgen ſind. Namentlich intereſſant iſt die Kanzel der Kirche in Ravella und die ehernen Thüren. Auch in Amalfi bewahrt die Kirche ſchöne und merkwürdige Schätze.

Wer von Rom nach Siena reiſet, und zwar zu einer andern Jahreszeit und bei beſſerm Wetter als ich, wird nicht verſäumen, einen Abſtecher nach Orvieto zu machen, wo der herrliche Dom und drinnen die ausgezeichneten Werke des Luca Signorelli ſind.

*Zwiſchen Rom und Siena, nahe bei Buonconvento liegt das Kloſter Monte Uliveto. Im großen Hofe deſſelben ſind ſechsunddreißig Mauergemälde, Darſtellungen aus dem Leben des heil. Benedict, von denen neun von Luca Signorelli, die übrigen von Antonio Razzi (genannt Sodoma). Dieſe Werke haben das beſondere Intereſſe, daß ſie unſtreitig Sodomas beſte Arbeiten ſind.

(Der Beſchluß folgt.)

Etwas zur Geſchichte der Holzſchneidekunſt.

Unter dem Titel: „Der Heilige leben neuw getrückt, den hohn vnteylberlicher dreyualtigkeit zu lob Marie der würdigſten Junckfrowen vnnd Mutter Gottes zu eren, vnd allen Heiligen vnd den Chriſtenmenſchen zu Heil vnd ſeligen vnderweiſung“ kam im Jahr 1517 zu Straßburg ein Legendenbuch heraus, das durch den trefflichen Legen-

*) Ich weiß nicht, mit welchem Grunde mir die Schließerin dieſer Kapelle dieſelbe S. Catarina nannte; ich folge oben der Bezeichnung Rumohrs und ſetze nur den andern, wahrſcheinlich falſchen Namen hieher, auf den Fall, daß er doch im Munde des Volkes dort üblich wäre.

Digitized by Google

denton, in dem es erzählt, beſondere Berückſichtigung verdient. Es beſteht aus zwei Bänden. Zu Ende des zweiten heißt es: „getruckt iſt diß Buch (daz do ſagt von den lieben heiligen leben vnd ſterben, wie es in dem lateiniſchen Paßional beſchriben iſt) zu Straßburg in erpenß, koſt vnd verlag des fürſichtigen Herren Johannes Knoblauchs, vnd vollendet vff Egidii." Wie die meiſten Bücher aus Knoblauchs Druckerei mit Holzſchnitten verſehen ſind, ſo iſt auch dies Buch mit 275 Holzſchnitten geziert. Auf dem Titelblatt ſteht unten ein verſchlungenes H. B. und G., das bekannte Monogramm Hans Baldung Grüns, eines berühmten Strasburgiſchen Holzſchneidekünſtlers, aus Gmünd in Schwaben gebürtig, deſſen Zeichenbuch ſich noch in der großherzoglichen Gallerie zu Carlsruhe befindet (ſ. Hellers Geſch. d. Holzſchneidekunſt). Dagegen ſind die Holzſchnitte No. 2 — 10. mit einem V. G. verſehen. Es iſt dies das Monogramm von Urs Graf, ſonſt unter dem Namen Gamberlein, Gamperlein, van Goar bekannt, aus Baſel gebürtig (ſ. Heller). Die Holzſchnitte des lezteren kann ich nicht ſo ganz mittelmäßig finden, als man ſie gewöhnlich finden will. Im Allgemeinen haben ſie ſehr richtige Vertheilung von Licht und Schatten, nur daß hie und da ein zu ängſtliches Bemühen ſichtbar, den Schatten recht bemerkbar zu machen, daher er an manchen Stellen zu ſtark aufgetragen iſt, wiewohl er überall angebracht iſt, wohin er gehört. Baldung Grün iſt in dieſer Hinſicht ſeiner Sache gewiſſer, und zeigt eigentlich ſorgfältiges Studium. Hingegen, was die Individualiſirung der Köpfe, ſo wie die Gruppirung betrifft, ſo ſcheint mir Urs Graf den vor mir liegenden Blättern nach über Baldung Grün zu ſtehen. Die Auferweckung des Lazarus von erſterm iſt ein ungemein reichhaltiges Bild; in den über vierzig ſich belaufenden Köpfen dieſes Blatts iſt außerordentlich viel Charakteriſtiſches. Um ſeine Kunſt zu individualiſiren, recht hervorzuheben, hat Urs Graf die verſchiedenſten Geſichtsbildungen zuſammengeſtellt. Auch iſt viel Leben in dem Bilde; die Figuren ſtehen in drei verſchiedenen Gruppen in richtiger Perſpektive hinter einander. Den Hintergund bilden die Thürme von Jeruſalem und eine Anſicht von Bethanien. Pflanzen, Waſſer, Berge, Wälder und Brücken beleben das Ganze. Weniger gut iſt ihm der Einzug Jeſu in Jeruſalem gerathen. Dagegen iſt das Nachtmal und das Fußwaſchen, in ein Bild vereinigt, bis auf einige kleine Verſtoße gegen die Geſetze der Perſpektive wieder ſehr gut ausgefallen. Die Gefangennehmung, das Verhör und die Kreuzigung Jeſu ſind wirklich mittelmäßig, indem die Schattenſtriche zu ſehr zuſammengefloſſen ſind. Auf dem Kreuz des unbekehrten Schächers, in deſſen Geſichtszüge er alle Merkmale eines gottloſen Sünders gelegt hat, ſteht ein nackter Teufel mit Schwanz und Hörnern, der gerade einen Sünder bei den Haaren faßt, ihn mit einem Strickkolben tüchtig durchzubläuen. Auf dem Kreuz des Bekehrten ſteht ein Engel, der einem, vor ihm die Hände ringenden Sünder Troſt einſpricht. Auf dem Blatt, welches das Verhör Jeſu enthält, hat Urs Graf drei zuſammengebundene Zweige in Geſtalt eines Wappens angebracht; ob dies ſein oder Knoblauchs Wappen ſeyn ſoll? weiß ich nicht.

Die Miniaturen Baldung Grüns, die an Erfindung und Reichthum offenbar unter den Arbeiten Urs Grafs ſtehen, ſind dagegen in der Ausführung richtiger und ſorgfältiger. Richtige Perſpektive, ſo weit ſie auf einem kleinen Raum anzudeuten war, zarte Umriſſe und geſpizte Schattenſtriche. Das Legendenbuch hat aber auch Holzſchnitte, die höchſt dürftig ausgefallen ſind und zuverläßig einer frühern Periode angehören. Vernachläßigte Proportion, gothiſche Steifheit, ſpitzige Füße und magere Figuren.

In den Anfangsbuchſtaben finde ich die Anwendung der zu Ende des 15ten Jahrhunderts aufgekommenen Manier, ihnen einen ſchwarzen Hintergrnnd mit weißen Punkten zu geben. Auch ſind die inneren Theile der Buchſtaben mit kleinen Figuren geziert, die viele Invention beweiſen.

E. Jäger.

Glasmaleeei in Paris.

Auf der Induſtrie-Ausſtellung, welche mit Anfang dieſes Jahrs zu Paris in den Sälen des Louvre eröffnet wurde, ärnteten die Arbeiten der königl. Porzellanmanufaktur zu Sevres das meiſte Lob ein. Unter den Porzellanmalereien zeichnete ſich eine Copie durch Thereſe von Gérard von der Hand der Mdme. Ducluzeau ſelbſt vor den Arbeiten der Mdme. Jaquotot aus, welche bisher ſtets unübertroffen geblieben waren. Mit beſonderer Theilnahme jedoch verweilte das Publikum vor zwei in derſelben Manufaktur gefertigten und für große Fenſter beſtimmten Glasmalereien. Die eine ſtellt den Evangeliſten Markus, die andere die Himmelfahrt Mariä dar. Man fand jedoch, daß ſie in Zeichnung und Carnation viel zu wünſchen übrig ließen, beſonders die Figur des Markus. Die Verzierungen, welche die Himmelfahrt umgeben, ſind nicht geſchmackvoll erfunden — die hellblauen und roſenfarbenen Töne, die man darin angebracht hat, ſchaden der Wirkung des Uebrigen. Was das Techniſche betraf, ſo fand man allgemein die Gläſer nicht klar und transparent genug; auch waren die meiſten Farben ſehr ungleich ausgefallen, obgleich man ſich durch Zuſammenſetzung kleinerer Glasſtücke hatte helfen wollen. — Ein kleineres Glasgemälde, für den Grafen Turpin de Criſſé von den HH. Chenavard und Ferd. Regnier erfunden und ausgeführt, fand weit mehr Beifall, da in dieſem kleinern Maßſtabe die Schwierigkeiten leichter zu überwinden geweſen waren.

Digitized by Google

Vor einiger Zeit hat der Graf Noë mehrere engliſche Künſtler nach Paris gebracht, die nach einem von der franzöſiſchen Art abweichenden Verfahren für die Kirchen St. Etienne Du-Mont und St. Eliſabeth farbige Fenſter verfertigten. Obgleich Hr. **Brongniart** in einem Bericht an die Akademie der Künſte vom 7. Jun. 1828 die engliſchen Glasmaler ziemlich ſtreng behandelt hat, empfiehlt ſich doch ihr Verfahren durch die in Paris von ihnen gefertigten Werke augenſcheinlich, und die HH. Thibeaudeau und Bontemps, die ſich mit ihnen verbunden und ein Atelier für Glasmalerei gegründet haben, verſichern: „daß zahlreiche, ſeit den lezten Monaten von ihnen angeſtellte Verſuche ihnen die Sicherheit gegeben, alle Effekte der Oelmalerei, dieſelben Töne, dieſelbe Harmonie, die natürlichſte Carnation und eine durch die Transparenz noch erhöhte Farbenkraft, auf Glas hervorbringen zu können. Auch ſeyen ſie im Stande, die Gemälde auf regelmäßig viereckigen Scheiben von großem Umfang auszuführen, die durch Rahmen verbunden würden, ohne jene Verbindung durch Blei nöthig zu haben, die an den alten Glasgemälden als eine Folge unvollkommener Technik zu betrachten ſey.“ Sie tadeln hauptſächlich an den Gemälden von Sevres, daß man darin jene vollkommen transparente, vermittelſt des Silbers hervorgebrachte Färbung von Blaßgelb, Orange und Roth vermiſſe, die in der Ausführung große Schwierigkeiten finde. Am beſten ſeyen die im Ganzen gefärbten blauen, violetten, grünen und dunkelrothen Glasſtücke gerathen.

Kupferſtich- und Holzſchnittkunde.

Zuſätze zu Joſeph Hellers Leben und Werke Albrecht Dürers.

II. Kupferſtiche von Albrecht Dürer.

(Fortſetzung.)

H. No. 50. Der heil. Antonius 1519.

Copie 1. Bei dieſer Copie iſt der angegebene Unterſchied in Bezug auf den Schornſtein, welcher ſich auf dem höchſten Giebel in der Mitte befindet, nicht richtig. In der Copie ſteht der Schornſtein grade auf der Spitze, im Originale aber etwas nach links von der Spitze abwärts. Auch iſt der linke Schenkel des A nur aus einem Striche gebildet, im Orig. in Cop. 2 beſteht er aus zweien.

Copie 2 iſt ohne Zweifel von dem Meiſter I. H. V. E. Länge 5 Zoll 1 Linie, Höhe 3 Zoll 5 Linien.

Gegenſeitige Copie. Der Plattenrand geht unmittelbar an den Zehen des rechten Fußes des Heiligen hin. Im Original und in den übrigen Copien iſt von den Zehen bis zum Plattenrand ein Zwiſchenraum von einer Linie.

Länge 5 Zoll 1 Linie, Höhe 3 Zoll 7 Linien.

Gegenſeitige Copie, das Stäbchen, welches die Täfelchen trägt und im Original, ſo wie in den übrigen Copien bis in die Hälfte des Täfelchens reicht, geht in dieſer Copie nur eben in daſſelbe hinein und iſt auf dieſe Weiſe mit der untern Spitze des A von gleicher Höhe.

Länge 5 Zoll 4 Linien, Höhe 3 Zoll 6 Linien.

H. No. 51. Der heil. Chriſtoph.

Der Stuberiſchen Copie frühere Abdrücke haben unten im Waſſer die Schrift:

Sanctus Christophorus.

H. No. 52. Der heil. Chriſtoph. 1521.

Gegenſeitige Copie. Unten rechts Dürers Zeichen und die Jahrzahl 1521. Höhe 4 Zoll 5 Linien, Breite 2 Zoll 9 Linien.

Das Blatt von Aldegrever hat wohl einige Aehnlichkeit mit der Dürerſchen Vorſtellung, doch iſt es nicht im mindeſten Copie.

Vide Bartsch Vol. 8 pag. 383. No. 61.

H. No. 56. Der heil. Georg zu Pferde.

Gegenſeitige Copie, unten in der Mitte das Zeichen

Etwas kleineres Format, als das Orig. Dieſer Meiſter wird angeführt:

Bartsch Vol. 8 pag. 18. Brulliot Tab. gen. No. 1605.

H. No. 57. Der heil. Hieronymus in der Zelle. 1514.

Copie 2. Die angegebene Abweichung dieſer Copie vom Original iſt ſowohl bei Bartſch als bei Heller nicht klar und beſtimmt genug, weshalb ich noch Folgendes hinzufüge:

1) Im Orig. findet ſich auf der obern Fläche des Hutes, welcher an der Wand hängt, in der Mitte ein horizontaler Streifen, welcher nicht mit kleinen Punkten bedeckt iſt. Dieſer Streifen iſt in der Copie nicht zu bemerken, weil hier die ganze Fläche gleichförmig mit Punkten ausgefüllt iſt.

2) Der linke Schenkel des A beſteht im Orig. aus zwei Linien. In der Copie 1 ſowohl als 2 beſteht er nur aus einer.

Die Copie von M. Kartarus hat im Täfelchen das Zeichen:

M. Kartarus

und darüber die Jahrzahl

1564.

Höhe 8 Zoll 10 Linien, Breite 6 Zoll 10 Linien.

(Die Fortſetzung folgt.)

Digitized by Google

N°. 19.

Kunſt-Blatt.

Dienſtag, 9. März 1830.

Beiträge zu vorbereitenden Studien für Künſtler, welche in Italien reiſen; von Ernſt Förſter.

(Beſchluß.)

Siena.

Schon überraſchend durch ſeine ſchöne Architektur; ſehenswerth u. A. Palazzo Piccolomini, Casino dei Nobili, mit ſchönen Skulpturen ꝛc. aus der Mitte des 15ten Jahrhunderts.

* Gallerie der Akademie gibt am klarſten eine Ueberſicht über die alte Sieneſiche Schule.

* Die Domkirche, Bauwerk im deutſch-italieniſchen Styl aus dem 13ten Jahrhundert. Im Chor zur Rechten und Linken die beiden großen Tafeln des Duccio di Buoninſegno. Die alten Fußböden muß man ſich aufdecken laſſen. — Die Kanzel, von Nicola Pirano. In der Libraria des Doms, Geſchichte des Aeneas Sylvius, nachmals Pius II., in vielen Wandgemälden von Pinturicchio (vielleicht das beſterhaltene Werk ältrer Kunſt, das exiſtirt); auch die Decke iſt von ihm gemalt. — In der Mitte des Saales ſtehen die drei Grazien, antike griechiſche Marmorſtatuen, welche unter dem Domplatz gefunden worden. — In den Chorbüchern ſchöne Miniaturen aus dem 15ten Jahrhundert. — Neben der Sakriſtei befindet ſich die Stanza del Pilone, in welcher über der Thüre ein Bild (Darſtellung aus dem Leben der Jungfrau) von Pietro Lorenzetti hängt, gemalt im Jahre 1342. Die untere Kirche iſt auch ganz ausgemalt, von Taddeo Bartoli u. A. Der Taufſtein von Lorenzo Ghiberti, die vordere Seite von Donatello ꝛc.

S. Agoſtino, Chriſtus am Kreuz, Heilige ſtehen darunter, von Pietro Perugino.

* S. Carmine; im Chor eine Madonna in trono mit Heiligen, von Bernardino Fungai.

* S. Domenico. Geſchichte der heil. Catarina von Siena in einer Kapelle rechts, von Sodoma. — Altarblatt von Luca Signorelli. — Große Altartafel von Guido da Siena, in derſelben Kapelle Gemälde von Matteo S. Giovanni da Siena. — An der Mauer, dem Hochaltar gegenüber, ein ſchönes Cruzifix von Giotto (?). — Kartons von Beccafumi.

S. Bernardino, ganz ausgemalt von Sodoma und Beccafumi.

* S. Francesco, Kreuzesabnahme, Altarblatt von Sodoma. — Im Kreuzgang ein Ecce homo von demſelben und eine Madonna, von Ambruogio Lorenzetti.

S. Marta, Fragmente eines größern Werkes, von Pietro Lorenzetti (?) im Kreuzgang.

* Agli Servi della Maria, Fresken von Gregorio da Siena, v. J. 1420, ſind aber, von der Mauer abgenommen, erſt hieher gebracht. — Dietiſalvi, altes Madonnenbild (Madonna del Portone) vom Jahr 1281. — Kindermord, von Matteo da Siena, vom Jahr 1491. Darüber Madonna mit dem Kinde ꝛc. — Ueber der Sakriſteithüre ein Madonnenbild, von Bonaventura da Siena, vom Jahr 1319. — Hinter dem Hochaltar eine Madonna, von Thereſa Petroni, Monacha di S. Martha. — An einem Altar zur Linken im Schiff der Kirche zwei Seitenbilder, S. Barbara und S. Joſeph, von Riccio.

S. Spirito, Bilder von Sodoma und Pacchierotto.

S. Martino, ein Bild von Guido Reni.

In der lezten Kirche am Florentiner Thore links ſind die Sybillen, von Balthaſar Peruzzi.

* Palazzo Publico. Hier muß man ſich alle Säle und Zimmer zeigen laſſen; denn es ſind wenig Räume ungeſchmückt geblieben, aber helle, ſehr helle Tage hat man nöthig. Im untern Geſchoß ſind Werke von Sano di Pietro in der Cancelleria della Communita. Oben im Sala delle Baleſtre allegoriſche Gemälde (ſtädtiſches und Landleben, dann einzelne Tugenden u. ſ. w.), von Ambruogio Lorenzetti, im großen Saal die Madonna an welcher Simon Martini gearbeitet, viele andre Gemälde von Pietro Lorenzetti. Die Kapelle und ihre Vorhalle ganz von Taddeo Bartoli; dicht dabei ein Saal mit Darſtellungen aus dem Leben Alexanders III., von Spinello Aretino. In demſelben Saale hängt auch ein Madonnenbild von Matteo da Siena.

* Der Abate de Angelis iſt im Beſitz ausgezeichneter Kunſtſchätze und zeigt ſie mit der größten Ge-

Digitized by Google

fälligkeit. Namentlich ſah ich bei ihm ein ſchönes Madonnenbild von Taddeo Bartoli, und ein ſchöneres von Sodoma.

Anm. Herr v. Rumohr erwähnt noch ein bedeutendes Werk des Ambruogio Lorenzetti, „eine Altartafel mit allegoriſcher Darſtellung des Weltgerichts," welches aus „Niccolo in Saſſo" in die „Armenſchule (scuole reggie)" gebracht ſeyn ſoll. Beide Benennungen gelten einer und derſelben Anſtalt, und man konnte dort keine Auskunft über ein ſolches Werk geben, ſo wenig, wie über die Vorſtellung im Tempel, von demſelben Meiſter, welche Herr v. Rumohr in derſelben Anſtalt (wie er im zweiten Theil der It. Forſchungen S. 105 und 106 ſagt) geſehen hat. Möchte es Herrn v. Rumohr gelingen, den Ort, wo er dieſe gewiß höchſt ſchätzenswerthen Werke geſehen, genauer zu bezeichnen.

Bologna.

* Die Pinacotheca im Inſtitut der ſchönen Künſte enthält, außer der berühmten Cecilia von Raphael, ferner Werken von Perugino, Franc. Francia und ſeinem Sohn, von Guido, Guercino, den Caraccis u. ſ. w., das Werk eines ſeltenen Meiſters, Timoteo Vite da Urbino, eines Zeitgenoſſen Raphaels, und endlich Malereien, welche einen, wenn auch getrübten Blick in die alte Bologneſer Schule gewähren.

Die Gallerien Escolani, Mareſchalchi und Zambeccari haben einzelne intereſſante Dinge.

* Die Domkirche S. Petronio, Figuren und Basreliefs über und an der Hauptthüre, von Jacopo della Quercia. — In der Capella di S. Sebaſtiano Tod des Heiligen, von Andrea Mantegna (?); zu beiden Seiten die Verkündigung Mariä, von F. Francia. — In der Capella degli 3 Magi, ſehr alter Altar mit Holzſchnitzwerk und Temperabildern. An der Wand rechts der Zug der Könige und gegenüber das jüngſte Gericht, beides angeblich von Buffalmaco. — In der Capella d. Brigita, Frescomalereien von 1417. — In der Capella di S. Antonio von Padua, Geſchichte des Heiligen, grau in grau al Fresco, von Hieronymus Triviſius. Die Statue des Heiligen von Sanſovino. —

* S. Giacomo Maggiore, hinter dem Altar eine Kapelle von 1408 mit einem älteren Altar, auf welchem die Krönung Mariä.

In der Kapelle links vom Hochaltar, Altarbild und Fresken von F. Francia.

* Die Kapelle der heil. Cecilia, gegenwärtig ein verfallener, verlaſſener Schuttwinkel und Durchgang zu einem Kloſter, ausgeſchmückt mit zehn Frescobildern, von Franceſco Francia, das Leben und Sterben mehrerer Heiligen darſtellend.

Anm. Es wäre ein großes Verdienſt um die Kunſt, wenn Einer, Zeit und Mühe nicht ſparend, genaue Zeichnungen nach dieſen allmählig verfallenden Werken fertigen könnte.

S. Domenico, das Grab des Heiligen mit Reliefs von Nicolo Piſano und Alfonſo Lombardo.

S. Michele in Bosco, ein Gemälde von Lud. Caracci.

S. Paolo, der Tod des Heiligen, von Algardo in Marmor.

S. Bartolomeo enthält auch einiges Sehenswerthe. Dann iſt allerdings zu beſuchen:

Die Certoſa, der Gottesacker, einige Miglien von der Stadt entfernt, nicht als ob Kunſtwerke da zu finden, ſondern der großartigen Anlage wegen.

Ferrara.

Am Dom iſt nur die Außenſeite intereſſant.

* S. Maria in Vado, am Altar des heil. Matthias ein Beſuch Marias, von Domenico Panetti, ungefähr v. 1500. — In einer Kapelle des Querſchiffes im Kreuz, und zwar auf einem verlaſſenen Altar, iſt der Tod der Maria als Altarblatt, von Vittore Caſpaccio v. J. 1508. — In der Sakriſtei findet man eine Verkündigung Mariä, von Panetti und eine Flucht nach Aegypten zur See, von einem alten Venetianer. — Am dritten Altar links eine Madonna in trono mit Heiligen, von Calcellini. (Anfang des 16ten Jahrhunderts.)

* S. Andrea, zweiter Altar rechts Madonna in trono, von Michaelis Cordelini, einem Schüler Francias. — Auf dem dritten Altar die Himmelfahrt der Magdalena, ein des Sehens und Erforſchens vorzüglich werthes Gemälde. — Am Altar des heil. Andreas dieſen ſelbſt, von Panetti. — Im Chor ein großes Bild, von Garoffalo, an welchem, wie der Sakriſtan verſichert, Raphael gearbeitet hat. — In dem zu dieſer Kirche gehörigen, nahe gelegenen Kloſterhof iſt ein verfallenes Refektorium, in welchem Garoffalo ein großes allegoriſches Gemälde al Fresco ausgeführt, welches im Ganzen den Sieg des neuen Teſtaments über das alte darſtellt und zu ſeinen beſten Werken gehört.

Die Bibliothek beſitzt einige Miniaturen aus dem 15ten Jahrhundert und ſpätere.

Padua.

* San Antonio, von Nic. Piſano erbaut. Hier ſind an vielen Altären und Pfeilern ſehr merkwürdige alte Gemälde; — die Kapelle des heil. Lucas Beatus, ganz ausgemalt al Fresco, von Giuſto di Padua, mit der Legende der Apoſtel Philippus und Jacobus. Hinter dem Altar Madonna in trono; Decke und Bänder ſind auch ausgemalt. — Die Kapelle des heil. Felix v. J. 1376 enthält Frescomalereien von Avanzi da Bologna, Darſtellungen aus der Geſchichte des Heiligen und dem Leiden Chriſti. Auch die Giebelfelder der Chorſtühle ſind mit Bildern geſchmückt. Die Basreliefs in der Kapelle des heil. Antonius ſind von Sanſovino.

Digitized by Google

* Neben S. Antonio die verfallene Kapelle S. Giorgio vom Jahr 1377 mit Frescomalereien aus derſelben Zeit; als einen der Meiſter nennt man Avanzi da Bologna. — Daneben

* Die Scuola di Tiziano mit Frescomalereien von Titian, Campagnola, Contarini u. A. Darſtellungen aus der Geſchichte des heil. Antonius.

* Das Battiſterio des Doms, ganz al Fresco ausgemalt, von Giuſto di Padua mit Darſtellungen aus dem alten und neuen Teſtament. Leider iſt dieſes ſehr bedeutende Werk äußerſt ungeſchickt in neuerer Zeit reſtaurirt worden.

* Der Sala dello Ragione im großen Rathhaus iſt mit Bildern aller Art al Fresco ausgemalt von Schülern Giottos.

Anm. Den Zuſammenhang dieſer Bilder aufzufinden, wäre eine intereſſante Aufgabe. So ſtehen räthſelhaft die Heiligen zwiſchen koloſſalen Krebſen, kleinen Zentauren ꝛc., neben einer heiligen Familie wird ein Schwein geſchlachtet ꝛc.

* Agli Eremitani, in der Kapelle Madonna degli Angeli iſt die Legende des heil. Chriſtophorus und Jacobus al Fresco gemalt von Andrea Mantegna.

* Sta. Maria del Arena, mit der Geſchichte Marias und Chriſti, ganz al Fresco ausgemalt von Giotto; doch vielfältig übel reſtaurirt.

* San Francesco; die Capella della Madonna del Conceptione iſt al Fresco ausgemalt von einem Venetianer aus Titians Zeit, mit den Evangeliſten, Propheten, Sybillen, Vorfahren Chriſti und der Geſchichte Marias.

Venedig.

* S. Marco, erbaut im Jahr 973. Viele alte und neue Moſaikgemälde u. ſ. w.

* S. Salvatore. Das Abendmahl in Emaus, von Giov. Bellino.

S. Sebaſtiano, von Paul Veroneſe ausgemalt.

S. Rocco, ausgemalt von Tintoretto, auch die Scuola d. S. Rocco.

Ai Frari enthält ein Bild von Vittore Caſpaccio, alte Grabmäler u. ſ. w.

* S. Giovanni e Paolo. Schöne Grabmäler, ein großes Bild von Titian, andere von Giov. Bellino, Lorenzo Lotto, Paul Veroneſe, Glasfenſter von Vivarini ꝛc.

* S. Chriſoſtomo, ein Bild von Giov. Bellino, den Hauptaltar ſchmückt ein Bild von Giorgione; auch die Sakriſtei iſt zu beſuchen.

* Madonna del Orto, viele Tintorettos, ein Bild von Cima da Conegliano; von Palma Vecchio; Giov. Bellino ꝛc.

* Ai Geſuiti; Marter des heil. Lorenzo, von Titian; ſchöne Bilder von Tintoretto, Palma Giov. und der Hauptaltar von Palma Vecchio.

S. Maria Formoſa, der Altar rechts von Palma Vecchio, zwei Altäre von B. Vivarini, drei von Palma Giov. u. A.

* S. Zacharia, ein Bild von Giov. Bellino.

* Palazzo Vecchio enthält viele Malereien von Paul Veroneſe, Tintoretto und Palma, auch Einiges von Titian, meiſt hiſtoriſche und allegoriſche Vorſtellungen aus der Geſchichte Venedigs. Hier herrſcht die Bella Venezia.

* Die Gallerie der Akademie gibt die beſte Ueberſicht über den Reichthum der venezianiſchen Schule.

* Die Gallerie Maufrini enthält ebenfalls ſehr ſchöne Oelgemälde.

Unter den Palläſten ſind an Gemälden reich:

Palazzo Grimani, Palazzo Barbarico, Palazzo Piſani.

Anm. Mein Aufenthalt in Venedig war leider zu kurz, um eine vollſtändigere Nachweiſung geben zu können. Gewiß finden ſich in den vielen Kirchen noch viele mir fremd gebliebene Schätze.

Mantua.

* Palazzo Vecchio mit Werken von Andrea Mantegna und Giulio Romano.

* Palazzo del T., die berühmteſten Werke des Giulio Romano.

Verona.

* Die Domkirche, Anbetung der Könige von Ant. Liberalis. Im Chor iſt an die Decke die Geſchichte der Maria nach Zeichnungen von Giulio Romano, gemalt von Torbito. — Ein Altarbild, Himmelfahrt Mariä, von Titian.

S. Eufemio, die drei Erzengel, von Carotto.

* S. Bernardino. Eine Kapelle mit Fresken, von Paolo Goilfino. Das Altarbild von Paolo Cavazzuolo. Ein andres von Francesco Monſignore, v. J. 1437. — Capella del Crocifiſſo, drei Blätter von Cavazzuolo, drei von Morone, eines von Carotto ꝛc. Im Chor ein Bild von Morone. — Kapelle von S. Michele.

S. Zeno. Alte bronzene Thüren; Altarbild von Andrea Mantegna. Grabmal Pipins des Kleinen.

* S. Anaſtaſio. Altarbild von Carotto. Die Ausbreitung des heil. Geiſtes, von Morone, und andre gute Bilder.

S. Stefano (alter Dom); in der Kapelle rechts ſind Werke von Orbetto. — Wohlthaten des heil. Stefanus, von Bruciaſorci.

* S. Giorgio, Bilder von Ottino und Romanino; — die Madonna mit dem heil. Zeno, Laurentius, Juſti-

Digitized by Google

nian und drei Engeln, von Girolamo dei Libri. Zwei Altarbilder von Carotto aus dem Jahr 1545. Das Haupt-Altarbild die Marter des Heiligen, von Paul Veroneſe.

S. Maria in Organis. In der Sakriſtei Porträts von Morone und Farinati. Himmelfahrt Mariä von Orbetto; über dem Bogen drei Bilder aus dem alten Teſtament, von Morone. Ein Altarbild von Bonifazio da Verona.

S. Paolo in Campio Marzo. Eine Madonna mit S. Antonio und S. Magdalena aus dem 15ten Jahrhundert; eine andre von Paul Veroneſe.

Das Amphitheater und andere Bauwerke werden ohnedieß Keinem entgehen. Uebrigens gilt meine Anmerkung von Venedig auch hier.

Brüſſel.

Die Königl. Societät der ſchönen Künſte dahier hat durch ein Programm ſämmtliche Künſtler des In- und Auslandes zu der in dieſem Jahr von ihr zu veranſtaltenden Kunſtausſtellung eingeladen. Die Ausſtellung wird im Muſeum zu Brüſſel zu gleicher Zeit mit der Ausſtellung der Induſtrieprodukte ſtattfinden. Alle für dieſelbe beſtimmte Werke müſſen vor dem 30. Junius 1830 portofrei eingeſendet ſeyn. In einem an den Präſidenten der Societät, Herzog von Urſel, gerichteten frankirten Briefe müſſen Name, Vorname und Wohnort des Künſtlers, der Inhalt der eingeſandten Werke und der Weg, auf welchem die Sendung geſchieht, angegeben ſeyn. Copien werden nicht angenommen, auch keine Gemälde ohne Rahmen, und im Fall es an Raum mangeln ſollte, wird aus den eingegangenen Bildniſſen eine Auswahl getroffen, weshalb die Künſtler vorläufig aufgefordert ſind, diejenigen zu bezeichnen, die ſie vorzugsweiſe aufgeſtellt wünſchen. Die Societät wird einige ihrer Fonds zum Ankauf vorzüglicher, auf dieſer Ausſtellung befindlicher Werke verwenden.

Kupferſtich- und Holzſchnittkunde.

Zuſätze zu Joſeph Hellers Leben und Werke Albrecht Dürers.

II. Kupferſtiche von Albrecht Dürer.
(Fortſetzung.)

H. No. 64. Apollo und Diana.

Copie 1. Von dieſer Copie hat man zwei verſchiedene Abdrücke. In dem erſten ſind die Schraffirungen des Bodens nicht bis an den Contour des linken Beines der Diana herangezogen.

Gegenſeitige Copie, unten links auf dem Blättchen ſteht das Zeichen

Höhe 4 Zoll 3 Linien, Breite 2 Zoll 7 Linien.

Gegenſeitige Copie, unten links die Jahrzahl 1518. Höhe 3 Zoll 4 Linien, Breite 2 Zoll 5 Linien.

H. No. 65. Der Raub der Amymone.

Copie 4. Von dieſer Copie exiſtiren zwei verſchiedene Abdrücke:

Erſter: mit dem Namen A. G. J. Schübler.

Zweiter: ohne denſelben. Der Schild des Tritonen berührt den Einfaſſungsſtrich. Im erſten Abdruck iſt dies nicht der Fall.

H. No. 67. Die Eiferſucht.

Die frühern Abdrücke der Copie 2 haben an der Stelle des Dürerſchen Zeichens das Monogramm

H. No. 68. Die Familie des Satyrs.

Copie 3. Die ſpätern Abdrücke ſind mit der Nro. 12, ſie ſind aufgeſtochen.

H. No. 69. Die Nemeſis.

Mittelmäßige Copie von der Gegenſeite, unten in der Mitte das Zeichen

Höhe 4 Zoll 1 Linie, Breite 3 Zoll 1 Linie.

Gute, gegenſeitige Copie. Oben links Dürers Zeichen und darüber eine Jahrzahl, wovon ich jedoch in Folge einer Beſchädigung des Blattes nur die lezte Ziffer rechts, nämlich einen 8 genau ſehen kann.

Höhe 3 Zoll 11 Linien, Breite 2 Zoll 10 Linien.

H. No. 70. Das kleine Glück.

Gegenſeitige Copie. Unten gegen Links das Zeichen

Höhe 4 Zoll 3 Linien, Breite 2 Zoll 4 Linien. Vielleicht H. Copie 2?

H. No. 71. Das große Glück.

Copie 1 hat unten links das Monogramm

Die Arbeit iſt unbedenklich italieniſch.

Vide Brull. Tab. gen. No. 245.

Sollte das von Brulliot angeführte Blatt: Satyre accompagné d'une femme nicht eine Copie nach Dürers Apoll und Diana ſeyn?

Copie 2 iſt unſtreitig von dem Meiſter I. H. V. E.

(Die Fortſetzung folgt.)

N°. 20.

Kunſt-Blatt.

Donnerſtag, 11. März 1830.

Nekrolog.

Thomas Lawrence.

Einen großen und ſchmerzlichen Verluſt erlitten die ſchönen Künſte in England durch den Tod des Präſidenten der königlichen Akademie, Sir Thomas Lawrence, welcher am verfloſſenen 7ten Januar, etwas über ſechzig Jahre alt, an einer Entzündung der Eingeweide ſtarb. Wie allgemein dieſer Verluſt gefühlt und betrauert ward, bewies die ungeheure Menſchenmenge, die ſich bei ſeinem Leichenbegängniſſe verſammelte. Der Zug war viel zahlreicher, als bei dem Begräbniß Lord Byron's, was wohl dem Grunde zugeſchrieben werden muß, daß die Talente des edlen Barden, obgleich von höherer Art, der großen Maſſe der Bewohner der Hauptſtadt nicht ſo bekannt geworden waren, wie die des Malers, durch deſſen Pinſel jährlich Tauſenden die Bildniſſe der erſten Staatsmänner, Krieger und Gelehrten vor Augen geſtellt worden waren, und daß es überhaupt weit leichter iſt, zu den Augen, als zu dem Verſtande des Publikums zu ſprechen. Außerdem war Lawrence beſonders als Maler der Frauen geehrt — ein Grund mehr zur Popularität. Die Ueberreſte dieſes ausgezeichneten Künſtlers wurden in der St. Paulskirche beigeſetzt, und bei dem Leichenzuge herrſchte eine Pracht, die allein ſchon hinreichend geweſen wäre, um die Menge herbeizulocken. Nicht weniger als achtzig Wagen des hohen Adels folgten dem Zuge, zu dem der König ſelbſt ſeinen Privatwagen geſendet hatte.

Der Dichter Campbell, ſein Freund und Bewunderer, hat eine ausführliche Lebensbeſchreibung des Verblichenen angekündigt; wir bieten indeß den Leſern in den nachfolgenden Zeilen eine Skizze ſeines Lebens dar, ſoweit ſie aus engliſchen Blättern, die freilich über Manches uns im Dunkeln laſſen, zu entnehmen iſt. Es ſey dabei keineswegs auf eine Würdigung ſeines künſtleriſchen Verdienſtes abgeſehen, das ſich in den Augen eines Deutſchen vielleicht anders ſtellen würde, als in den Augen ſeiner Landsleute.

Thomas Lawrence war um 1767 — 1770 zu Briſtol geboren und der Sohn eines Gaſtwirthes. Von dem Glücke war er keineswegs begünſtigt; daher iſt es nur dem angebornen Genius zuzuſchreiben, daß der junge Lawrence ſchon in der früheſten Periode ſeines Lebens ein entſchiedenes Talent zu den ſchönen Künſten und beſonders zum Porträtiren entwickelte. Ohne die geringſte Anleitung war er in einem Alter von neun Jahren ſchon im Stande hiſtoriſche Gemälde zu copiren und in eigenen Entwürfen außerordentlich glücklich, beſonders in einer Zeichnung, wo er „Petrus, wie er den Herrn verläugnet," dargeſtellt hatte. Er brauchte kaum ſieben Minuten, um das treffendſte Bildniß einer gerade gegenwärtigen Perſon zu entwerfen, welches gewöhnlich viel Ungezwungenes und, wenn es der Gegenſtand irgend erlaubte, Gefälliges hatte. Dieſe Neigung und Geſchicklichkeit waren die Urſache, daß er als Zögling unter die Aufſicht des Hrn. Hoare in Bath, eines Paſtellmalers von viel Geſchmack, Phantaſie und Gefühl, kam. Unter einem ſolchen Meiſter darf es uns nicht wundern, wenn Lawrence die Grazie, Eleganz und geiſtvolle Darſtellung ſich erwarb, die ihn ſo wahrhaft zum Maler edler Würde und Lieblichkeit machte. Er ſelbſt war perſönlich ausgezeichnet in dieſer Hinſicht und in ſeiner Jugend ſo ſchön, daß Hoare von ihm ſagte: wenn er einen Kopf zu einem Chriſtusbilde zu ſuchen hätte, würde er Lawrence zu ſeinem Studium wählen. Zuerſt führte er Paſtell-Bildniſſe in der Manier ſeines Lehrers aus, und eine kurze Zeit beſchränkte der künftige Präſident ſeine Bemühungen beinahe gänzlich auf die Verfertigung kleiner ovaler Porträte in Crayon, welche mit einer Guinee das Stück bezahlt wurden. Er wurde zu dieſer Zeit von John Hamilton, einem Gliede der Familie Aberkorn, welcher zu Lans-Down-hill wohnte, und hauptſächlich zur Ausbildung der Talente des jungen Künſtlers beitrug, häufig beobachtet und unterſtützt, ſowohl durch Aufmunterung mit Geld, als durch Gewährung freien Zutrittes zu einigen ſehr ſchönen bibliſchen Gemälden alter Meiſter, die Hamilton beſaß. Ein anderer ſeiner frühern Gönner war Sir Henry Harpur, ein reicher und liberaler Baronet aus Derbyſhire, der ſogar das Anerbieten machte, den Knaben auf eigene Koſten nach Italien zu ſchicken und zu dieſem Endzwecke 1000 Pf. zu beſtim-

Digitized by Google

men; welcher Vorſchlag aber von dem Vater, der natürlicherweiſe auf ſeinen Sohn ſehr ſtolz war, aus dem Grunde abgelehnt ward, „daß Thomas Genius einer ſolchen Unterſtützung nicht bedürfe.“ Perſönliche Beweggründe von minder uneigennütziger Art mögen, wie wir befürchten, ihren Antheil an dieſem Ausſpruche gehabt haben; da des Sohnes Pinſel zu dieſer Zeit die Hauptſtütze der ganzen Familie war.

Aber der merkwürdigſte Vorfall in dem Leben des jungen Lawrence, während ſeines Aufenthaltes in Bath, war, daß er von der Geſellſchaft der Künſte die große ſilberne Palette erhielt; eine Begebenheit, von der er in einer der letztern Jahresverſammlungen dieſer Geſellſchaft in Ausdrücken des wärmſten Dankgefühles ſprach, indem er dieſer Aufmunterung und Ehre großentheils jene enthuſiaſtiſche Liebe zur Kunſt zuſchrieb, die ihn auf einem ſo ausgezeichneten Standpunkte erhalten hatte. Mit der ſilbernen Palette erhielt er als ein Zeichen beſonderer Zufriedenheit der Geſellſchaft mit ſeinem Werke — eine Copie der Verklärung von Raphael in Paſtell — fünf Guineen, eine Gabe, die in der Geſchichte der Geſellſchaft jener Zeit etwas Ungewöhnliches war und beweiſt, wie hoch ſein Werk von den Richtern geſchätzt ward.

Von Bath ſcheint er nach Salisbury gegangen zu ſeyn, wo er, noch nicht zwanzig Jahre alt, ſeine Kunſt mit bedeutendem Erfolge ausübte. Ein Herr Hancock wird als der Beſitzer von Paſtell-Porträten ſeines Großvaters Dr. Hancock und ſeiner Tochter genannt, die in dieſer Periode vor Lawrence's Abgang nach London gemalt waren. Hier in London, auf dieſem großen Schauplatze des Glücks und der Thätigkeit befand er ſich mehr als vierzig Jahre und von dieſen beinahe zehn Jahre an der Spitze der ſchönen Künſte als Präſident der königlichen Akademie.

Reichlich von der Natur ausgeſtattet und mit verſchiedenartigen Talenten begabt, war es faſt unmöglich, daß er nicht zu einem ausgezeichneten Range ſich hätte emporſchwingen ſollen, und überdies waren ihm die Umſtände ſehr günſtig. Die Eröffnung des Continents darf zu einem der günſtigſten Ereigniſſe für einen Künſtler von ſeiner Celebrität gerechnet werden; und der glänzende Auftrag, den er von ſeinem Beſchützer, dem Könige, erhielt, die Souveräne und ausgezeichnetſten Perſonen dieſer außerordentlichen Zeit zu malen, war ein andrer Lichtpunkt guten Glücks, wie ſich deſſen nur wenige erfreuen können.

Lawrence hatte in der letzten Zeit ſeines Lebens viele intereſſante Werke auszuführen; unter andern ein ſchönes Porträt Sir George Murrays. Seine Preiſe waren ſehr hoch — 600 Pf. für ein Bild in Lebensgröße, wovon die eine Hälfte bei der erſten Sitzung bezahlt werden mußte.

Das letzte Werk ſeines Pinſels war das Bild der Schauſpielerin Miß Fanny Kemble. Unter mehreren unvollendeten Bildern, die er hinterließ, befindet ſich auch das Porträt des Königs von England, an dem er noch Mittwochs, vierzig Stunden vor ſeinem Tode, gearbeitet hatte, in der Abſicht, wie er ſelbſt ſagte, es in nächſter Woche fertig zu bringen. Auch hat er manches an der Lithographie nach dem Bilde der Miß Kemble von Lane, der einige Tage in ſeinem Hauſe und unter ſeinen Augen daran arbeitete, gezeichnet, wodurch dieſes ſchöne Blatt einen erhöhten Werth erhalten und zugleich eine Probe von ſeiner Meiſterhand in einem ihm bisher fremden Kunſtſache werden wird.

Von ihm ſelbſt kennen wir nur ein kleines in Kupfer geſtochenes Porträt in dem „Percy Anecdotes,“ und ein Bild von ſeiner eigenen Hand, das er immer mit großer Scheu und nur auf vieles Zureden ſeiner Freunde aus ſeinem Verſtecke hervorzog. Man ſcherzte manchmal darüber, er habe es nach Cannings Bild gemalt, mit dem er große Aehnlichkeit hatte, worauf er mit Recht ſtolz war. Außer dieſen exiſtirt noch ein Porträt von ihm, ſeinen zwei Brüdern und ſeiner Schweſter in einer bekannten Sammlung von Drucken nach Weſtall, welche Kirchenceremonien darſtellen.

Lawrence hatte dem Bildhauer Baily, mit dem er in einiger Freundſchaft ſtund, verſprochen, keinem andern als ihm für ſeine Büſte zu ſitzen; hatte es aber immer verſchoben, und endlich den 11ten Januar zur erſten Sitzung beſtimmt. Baily nahm nun, da er ihn nicht lebend hatte modelliren können, von dem Todten einen Abguß; was auch Chantrey that, und ſo dürfen wir hoffen, ein treues Bild von ihm zu erhalten. Es war Lawrence's erklärter Wunſch, eine Medaille von Wyon nach Bailys Werk zu beſitzen; dieſer Wunſch wird nun ohne Zweifel für das Publikum in Ausführung gebracht werden.

Sein Aeußeres war voll Anmuth und edlen Anſtands, ſein Benehmen äußerſt gefällig, ſeine Geſichtsbildung einnehmend ſchön.

Bei öffentlichen Gelegenheiten zeigte er ſich als gewandter Sprecher, und die ergreifende Eloquenz ſeiner Rede bei Gelegenheit der Vertheilung der zweijährigen Medaillen der Akademie — ſeine letzte öffentliche Amtsverrichtung — wird von den jungen Künſtlern nie vergeſſen werden.

Sein Geiſt war mit den trefflichſten Eigenſchaften ausgerüſtet, wie ſie ſelten in einer Perſon vereinigt ſind: der Muſik, Schauſpielkunſt und Poeſie war er mit gleicher Liebe zugethan und in ihrer Ausübung gleich kunſtfertig.

Bei all ſeinen unermeßlichen Einnahmen heißt es doch, daß Sir T. Lawrence, von frühern Schulden und verſchwenderiſchen Ausgaben gedrückt, arm geſtorben ſey. Seine vortreffliche Sammlung, die beſonders reich an

Digitized by Google

Zeichnungen alter Meiſter iſt, wird jedoch über 50,000 Pf. Werth geſchäzt. Daß Sir Thomas einer Neigung zum Spiele nachgehangen, iſt eine Verläumdung, die für diejenigen, welche ſeinen Lebenslauf und ſeine Anſichten hierüber kennen, keiner Widerlegung bedarf; zu gleicher Zeit wird es aber nicht überraſchen, daß bei andern, welche von ſeinen großen Einnahmen gehört hatten und mit ſeinen temporären Verlegenheiten bekannt waren, leicht die Frage entſtehen konnte: was wurde aus ſeinem Gelde? Seine glühende Leidenſchaft für die ſchönen Künſte im Allgemeinen und beſonders für den Zweig derſelben, dem ſeine meiſte Zeit gewidmet war, veranlaßten ihn, unermeßliche Summen zu ihrer Ermunterung und für den Ankauf von Zeichnungen und Gemälden der erſten Meiſter auszugeben, aus denen er allmählig ſeine unvergleichliche Sammlung bildete. Seine Wohlthätigkeit gegen minder begüterte Geiſtesverwandte kannte keine Gränzen. Zahlreiche Beiſpiele ließen ſich davon anführen, und es iſt erfreulich, zu vernehmen, daß ſeit ſeinem Tode viele, die von ſeiner Güte genoſſen hatten, von Pflichtgefühl getrieben, die natürliche Scheu ablegten und ihre Verbindlichkeit gegen ihn öffentlich bekannten.

Seine Güte gegen ſeine Untergebenen mag aus folgenden Thatſachen, deren Wahrheit wir verbürgen können, entnommen werden. Bei dem Tode ſeiner Haushälterin, einer ältlichen Perſon, die ſeine Wirthſchaft mehrere Jahre lang verſehen hatte, verwendete er nicht nur eine beträchtliche Summe, um ihr ein ſehr ſchönes Leichenbegängniß zu beſtellen, ſondern folgte ihr auch zum Grabe, während ſein Benehmen gegen einen Bedienten, der einige Zeit in ſeinen Dienſten geſtanden, noch edler und von ſeltner Art war. — Dieſer Mann war mit einer langwierigen Krankheit behaftet, die wahrſcheinlich machte, daß er noch einige Monate würde am Leben erhalten werden können, wenn er eine Zeit lang ruhig der Landluft genießen könnte. Sir Thomas ging auf den Bericht des Arztes nicht nur ſelbſt und miethete eine anſtändige Wohnung in der Nähe von Kilburn für den Armen, ſondern opferte in der Folge auch, was ihm koſtbarer als Geld war, ſeine Zeit, und eilte oft von ſeinen Berufsgeſchäften hinweg, um eine Stunde an dem Bette des Leidenden mit Vorleſung der heiligen Schrift zuzubringen und ihm den Gang zum Grabe durch perſönliche Aufmerkſamkeit zu erleichtern. Dies that er manche Woche hindurch.

Ein Künſtler von vielem Verdienſte, aber ohne Unterſtützung hatte drei ſeiner Bilder Hrn. Lawrence zur Anſicht gebracht. Er ließ ſich eines Abends bei ihm melden, in ängſtlicher Beſorgniß, ſeinen Beifall zu erhalten, und zu gleicher Zeit, um dieſelben mit ſich fortzunehmen. Der Präſident folgte dem Bedienten über die Stiege herab, drückte dem Künſtler ein zuſammengelegtes Papier in die Hand und ſagte: „Ich hatte dies zurückgelaſſen, wenn Sie in meiner Abweſenheit gekommen wären. Ich bewundere Ihre Werke und wünſche Ihnen den beſten Erfolg.“ Der Künſtler konnte kaum die erſte Laterne erwarten, um zu ſehen, was das Papier enthielt: er fand in demſelben eine 30-Pf.-Note, die ihn vor Verzweiflung rettete.

Der Wittwe eines talentvollen Kupferſtechers, die ſich in großer Noth befand, war gerathen worden, Sir Thomas um ſeine Verwendung bei dem Künſtler-Unterſtützungsfond anzugehen. Bei ihrem Beſuche ſagte der Präſident freundlich zu ihr, daß er ihr für dieſes Jahr keine Dienſte mehr leiſten könne, indem er ſeine Empfehlungen bereits gegeben habe, aber, fügte er hinzu, nehmen Sie dieſes indeß, indem er ihr eine Fünf-Pf.-Note darreichte, ich denke, Ihnen durch den Rath und das Collegium der Akademie dienen zu können. Er erhielt von denſelben nicht weniger als 50 Pf. für die Unglückliche.

Dieſen Nachrichten der engliſchen Blätter mögen noch einige Auszüge aus unſerer Privat-Korreſpondenz zum Belege dienen.

— — — Die Zeitungen werden Ihnen den Tod unſeres ausgezeichneten Präſidenten Sir Thomas Lawrence berichtet haben; aber keines derſelben vermag auszudrücken, wie tief ſein Verluſt von ſeinen Freunden und dem Publikum gefühlt worden iſt und fortwährend gefühlt werden muß. Seit langem haben wir keinen Poträtmaler geſehen, der, ſo wie er, Geiſt und Züge beider Geſchlechter aufzufaſſen verſtand. Der beſtimmte Charakter des Kriegers, Staatsmannes, Gelehrten ging nie verloren, und ſeit den Tagen Van Dycks iſt weibliche Schönheit und Anmuth nie beſſer mit individueller Perſönlichkeit vereiniget worden. Als Präſident der königlichen Akademie war er ein liberaler Ermuthiger des Talentes in jedem Zweige, und fühlte einen edlen Stolz an der Spitze einer Corporation zu ſtehen, deren einzelne Glieder aus ſo verſchiedenartigen und gemiſchten Kräften beſtanden. Seine perſönliche Güte gegen Künſtler ſelbſt von minderem Range ſicherte ihm mehr Liebe und Anhänglichkeit, als gewöhnlich Oberen zu Theile wird. Im Privatleben erwarben ihm ſeine wohlwollende Höflichkeit, ſeine feinen Sitten und ſein gebildeter Geiſt zahlreiche und innig zugethane Freunde. Er hatte wenig ihn überlebende Verwandte. Seine Brüder waren kinderlos geſtorben; ſeine Schweſter hatte eine zahlreiche Familie und ihren Söhnen hat er ſich als edler Oheim erwieſen.

— — — — Geſtern (25ſten Jan.) fand die Wahl eines neuen Präſidenten ſtatt, und durch ſehr große Stimmenmehrheit der Akademiker ward Hr. Shee erwählt. Die Wahl muß jedoch vom Könige beſtätigt werden, der beſtändiger Beſchützer der Akademie iſt. Die Stelle eines erſten Malers Seiner Majeſtät, welche Hrn. Lawrence 1000 Pf. Sterling trug, iſt Herrn Wilkie übertragen,

Digitized by Google

deſſen Talente als Maler unbezweifelt groß ſind, der aber einiger der Eigenſchaften ermangelt, die man an dem Präſidenten der Akademie wünſcht. Herr Shee iſt als Künſtler achtenswerth und als Menſch noch ſchätzbarer, und wie kein anderer im Stande, die Geſchäfte zu leiten und das Anſehen der Akademie aufrecht zu erhalten. Daher hat, obgleich wir eben ſo gute Maler im Porträtfach und in andern Fächern beſſere beſitzen, der größere Theil der Mitglieder ihn erwählt, um ihre Intereſſen ſeinen Händen anzuvertrauen.

Kupferſtich- und Holzſchnittkunde.

Zuſätze zu Joſeph Hellers Leben und Werke Albrecht Dürers.

II. Kupferſtiche von Albrecht Dürer.
(Fortſetzung.)

H. No. 72. Die Melancholie.

Copie 5 iſt unſtreitig von dem Meiſter I. H. V. E.

H. No. 73. Der Traum.

Von der Copie J. A. da Brescia exiſtiren ſpätere Abdrücke, in welchen das Zeichen Dürers unten in der Mitte über dem halb ausgeſchliffenen Namen des Brescia ſteht. Letzterer ſcheint an den Seiten des Dürerſchen Zeichens noch ſehr durch.

H. No. 75. Die Hexe.

Gegenſeitige Copie, unten gegen links ſteht das Zeichen

Höhe 4 Zoll 5 Linien, Breite 2 Zoll 8 Linien.

Verkleinerte, gegenſeitige Copie. Ohne Bezeichnung. Höhe 2 Zoll 8 Linien, Breite 1 Zoll 9 Linien.

H. No. 76. Die drei Genien.

Sehr mittelmäßige, originalſeitige Copie. In dem Schilde bemerkt man die Hälfte eines von einem Pfeile durchſchoſſenen Viehes. Unten links eine Tablette mit dem Zeichen

Höhe 4 Zoll, Breite 2 Zoll 6 Linien.

Copie 8 iſt von der Originalſeite.

Gegenſeitige, etwas verkleinerte Copie ohne Zeichen. Höhe 4 Zoll 2 Linien, Breite 2 Zoll 7 Linien.

Gegenſeitige, verkleinerte Copie, auf dem Schilde befinden ſich drei Lilien. Höhe 2 Zoll 8 Linien, Breite 1 Zoll 9 Linien.

H. No. 81. Der Sackpfeifer.

Copie 1 ſoll eine Preſtelſche Copie ſeyn.

Dieſe Angabe iſt ſehr zu bezweifeln, indem die Arbeit zu ſehr den Stempel des Alters trägt. Dazu kommt, daß alle Preſtelſchen Copien radirt ſind; dieſe aber iſt geſtochen.

Originalſeitige Copie mit Dürers Zeichen und mit der Jahrzahl. Der rechte Schenkel des A beſteht gegen unten aus 3 Strichen, wogegen er im Originale und in den übrigen Copien nur aus 2 Strichen beſteht. Auch bemerkt man im A oben rechts einen Querſtrich, welcher durch das Ausfahren des Grabſtichels entſtanden zu ſeyn ſcheint. Höhe 4 Zoll 3 Linien, Breite 2 Zoll 9 Linien.

Originalſeitige Copie. Unten rechts an einem Aſte hängt ein Täfelchen mit der Aufſchrift W. G. 1578.
Höhe 4 Zoll 3 Linien, Breite 2 Zoll 7 Linien.

Gegenſeitige Copie. Unten rechts Dürers Zeichen, jedoch ſehr klein und ohne Jahrzahl.
Höhe 4 Zoll 3 Linien, Breite 2 Zoll 9 Linien.

Gegenſeitige, rauhe Copie. Die Umriſſe ſind ſehr breit und hart. Von einem doppelten Einfaſſungsſtriche umgeben. Ohne Zeichen.
Höhe 4 Zoll 4 Linien, Breite 2 Zoll 6 Linien.

H. No. 82. Der tanzende Bauer und die Bäuerin.

Copie 3. Bei Angabe der Verſchiedenheit in den Zähnen des Bauers iſt das Original mit der Copie verwechſelt.

Originalſeitige Copie von dem Meiſter I. H. V. E. Die Nummer 4 in der Jahrzahl hat unten einen horizontalen Querſtrich, der im Original fehlt.
Höhe 4 Zoll 1 Linie, Breite 2 Zoll 8 Linien.

H. No. 83. Der Bauer und ſeine Frau.

Gegenſeitige Copie mit Dürers Zeichen. Sie unterſcheidet ſich vom Original dadurch, daß der Contour des Schuhes am rechten Fuße der Bäurin, vorne nur aus einer Linie beſteht, während er im Originale und in den übrigen Copien aus zwei Linien gebildet iſt.
Höhe 3 Zoll 10 Linien, Breite 2 Zoll 10 Linien.

H. No. 84. Der zum Markte gehende Bauer.

Gegenſeitige, mittelmäßige Copie. Unten links auf dem Steine ſteht $\frac{G\,V}{16}$ und oben 1642. Höhe 4 Zoll 2 Linien, Breite 2 Zoll 7 Linien.

H. No. 85. Die drei Bauern.

Copie 11 exiſtirt auch ohne die Buchſtaben MM.

H. No. 86. Der Koch und die Köchin.

Copie 4 exiſtirt in frühern Abdrücken ohne Dürers Zeichen.

(Die Fortſetzung folgt.)

Digitized by Google

N°. 21.

Kunſt-Blatt.

Dienſtag, 16. März 1830.

Arabesken.

Randzeichnungen zu Goethe's Balladen und Romanzen von Eugen Neureuther. Erſtes Heft. 1829. München, Stuttgart und Tübingen in der J. G. Cotta'ſchen Buchhandlung. 11 Blätter Fol. in verziertem Umſchlag.

Der junge Künſtler, welcher mit dieſem Werke vor das Publikum tritt, iſt ein Schüler von Cornelius, und hat gleich im Anfang ſeines Kunſtſtudiums eine vorherrſchende und ſehr glückliche Neigung zur Compoſition der Arabeske gezeigt. Die Verſuche, die er auf den Rath ſeines Meiſters nach einigen Romanzen von Goethe machte, erwarben ſich den Beifall des Dichters, dem er ſie zur Anſicht überſandte; er zeichnete ſie ſodann ſelbſt mit der Feder auf Stein, und ſo entſtand dieſes Heft als Anfang einer Folge von Randzeichnungen, welche die ſchönſten von Goethes Balladen und Romanzen umfaſſen ſollen. Was dem Künſtler zur Compoſition der Arabeske nöthig iſt, findet ſich auf dieſen Blättern in reichem Maaße dargelegt: originelle Phantaſie, Fülle der Gedanken, reiche und charaktervolle Auffaſſung der mannichfaltigſten Naturformen, und die Gewandtheit, ſolche in den leichten und freien Zügen des Ornaments auf eine dem Auge wohlgefällige, dabei ungebundene, ſpielende Weiſe zu vereinigen. Man ſieht, daß der Künſtler ſich nach den berühmten Dürer'ſchen Randzeichnungen gebildet hat. Er benuzt eben ſo willkührlich den Raum um ſeinen Text, er fügt Figuren, Landſchaftliches, Pflanzenformen und Schnörkel zuſammen, ohne eine beſtimmte ornamentirende Form zu Grunde zu legen, welches leztere meiſt in den antiken Arabesken der Fall iſt; auch erkennt man aus ſeinen Formen das entſchieden Deutſche, welchem weder der regelmäßige Schwung, noch die ſtyliſirte Ausführung der Antike, dagegen aber im Einzelnen mehr individuelle Natürlichkeit zukommt.

Es würde vielen Raum erfordern und doch zu keiner Anſchaulichkeit führen, wenn wir ausführlich den Inhalt jedes Blattes erklären und alle die feinen und lieblichen Gedanken bezeichnen wollten, die er mit den leichteſten Zügen um ſeinen altdeutſch geſchriebenen Text angedeutet hat. Wir begnügen uns daher mit Angabe des Inhalts und Beifügung einiger allgemeineren oder ſpezielleren Bemerkungen.

Titelblatt und Dedication an den Dichter ſind mit Einfaſſungen verziert; auf jenem ſieht man Kinder ihre fröhlichen Spiele treiben vor einem Blüthenbuſch, um welchen Inſekten ſchwärmen, und hinter demſelben die aufgehende Sonne; auf dieſem eine Landſchaft, die an des Dichters Geburtsſtadt oder wenigſtens an deutſchen Boden erinnert, auf beiden Seiten Waſſerſtrahlen durch Blumenranken emporſchießend, und oben der Pfau mit ſeinem tauſendfarbigen Schweif. — Um die Erzählung von den Kirſchen iſt die ganze Geſchichte in einer ſehr lieblich komponirten Landſchaft dargeſtellt. Das Einfache, Trauliche der deutſchen Legende, das ſich in dem Gedichte ausſpricht, iſt in dieſer Umgebung trefflich angedeutet. Die Figuren ſind ausdrucksvoll, doch erinnern die obern etwas zu ſehr an altdeutſche Holzſchnitte. — Mignon's Sehnſucht hat auch einen Sehnſucht erweckenden Rahmen erhalten. Um einen reichen Blüthenbuſch windet ſich unten der Drache, darüber erhebt ſich oben das Gebirg, über welches Saumthiere wandeln, und die Strahlen der aufgehenden Sonne ſtreifen über das ſchöne Land, nach welchem Zugvögel ziehen. Obgleich landſchaftliche und Pflanzenformen hier eigentlich ganz abgeſonderte Theile bilden, vereinigen ſie ſich doch zu einem ſchönen Bilde. — Das Lied vom Heidenröslein iſt mit Blumenranken umgeben, um welche Inſekten und Vögel ſchwärmen; unten mitten im Roſengebüſch der Knabe. Die Anordnung iſt ſchön und ſinnvoll, nur hätten wir die Blumenranken hie und da völliger und einen mäßigern Gebrauch der Schnörkel gewünſcht. — Neben dem Lied vom gefangenen Grafen iſt das ſteile Schloß als ein thurmartiges Gebäude vorgeſtellt, das oben in Blätter und Ranken endigt, unten aber mit der Landſchaft, wo die Blumen und die Geliebte ſtehen, nicht ganz gefällig zuſammengeht. Die Anordnung der Blumen hat etwas ſehr Zartes und Liebliches. — Auch an dem König in Thule ſind der Fels und die Ar-

Digitized by Google

chitektur des alterthümlichen Balkons nicht völlig gelungen, die Zuſammenſtellung der Klippen, Meerthiere und emporrankenden Waſſerpflanzen iſt etwas zerſtreut und barock, und beſſer wären ſie vielleicht in Eine Arabeske zuſammengefaßt worden; doch iſt im Ganzen wieder die Stimmung des Liedes ſchön aufgefaßt. — Höchſt phantaſtiſch iſt endlich die Umgebung der Romanze vom Todtentanz: der wunderlich aus Blätterwerk gebildete Thurm, an welchem das Gerippe emporklettert, und unten der Tumult auf dem Kirchhof. Vortrefflich iſt das hingeſchmetterte Gerippe auf dem zweiten dazu gehörigen Blatt.

In jeder dieſer Compoſitionen muß man die glückliche Auffaſſung des in dem Gedicht angegebenen Grundtones bewundern, aus welchem die ſpielenden Formen wie eine zarte Melodie hervorquellen. Irren wir nicht, ſo hat der Dichter ſelbſt mit einem ähnlichen Ausdruck das Verdienſt dieſer Bilder bezeichnet. Die größte Heiterkeit und Freiheit zeigt der Vf. immer in der Anwendung der Pflanzenformen, die er auch vortrefflich zu charakteriſiren und auseinander zu entwickeln verſteht, ſo daß es ihm gelingt, ſeine phantaſtiſchen Gebilde aus einer organiſchen Scala vegetabiliſcher Formen zu reſtauriren. In dieſem Gebiet finden wir ihn immer ſinnig, reich und conſequent. Weniger möchten wir die Art, wie er häufig die Schnörkel anwendet, vertheidigen; oft braucht er ſie im Uebermaß, oft auch zur Ausfüllung, ſtatt daß ſie überall nur das Verſchwinden organiſcher Geſtaltung in unbeſtimmte, nebelhafte Form anzeigen ſollen.

Was die Ausführung betrifft, ſo finden wir in mehreren Blättern einen Mangel an Maſſen, der zum großen Theil aus zu gleichförmiger Haltung der Umrißlinien entſtanden iſt. Der Wechſel ſtarker und ſchwacher Linien, obgleich nur conventionell, iſt in dieſer Art der Zeichnung faſt unerläßlich, ſonſt läuft man immer Gefahr, ins Undeutliche oder Zerſtreute zu verfallen. Manches mag hier noch aus unzureichender lithographiſcher Praxis herrühren, und gewiß wird der Vf. in dem zweiten Hefte, deſſen Erſcheinen bereits angekündigt iſt, die Erfahrungen, die er an dem erſten gemacht, ſorgfältig benuzt haben.

S.

Aus Paris.

Die aus ſechs Akademikern beſtehende Commiſſion de la Morée wird erſt in einiger Zeit beginnen, mit Hülfe der aus Griechenland zurückkehrenden Reiſenden die dort gefundenen Materialien zu verarbeiten. Unterdeſſen erhält das Inſtitut kurze Berichte über die Entdeckungen, und ich habe das Vergnügen, Ihnen aus einem derſelben, ſo viel ich in der Privat-Sitzung aufzeichnen konnte, ſammt einigen Bemerkungen mitzutheilen.

„Die Commiſſion des Peloponneſes hat Nachrichten „von Hrn. Dubois, Chef der archäologiſchen Abtheilung „erhalten; die von ſeiner Sektion geſammelten Materia„lien ſind:

1) „Venezianiſche Inſchriften, copirt zu Navarin, „Modon und Koron."

Ueber die Spuren der venezianiſchen Herrſchaft in Morea haben frühere Reiſende nur kurze Andeutungen gegeben; hier einige derſelben in geographiſcher Anordnung. Meſſenien. Zu Modon, wo man jezt Inſchriften copirt hat, ſah man früher über einem Thor den Löwen des heil. Marcus. Modon war eine venezianiſche Feſtung. Zonchio, Feſtung von Navarin, wo man ebenfalls Inſchriften fand, ſoll von den Venezianern erbaut worden ſeyn. Unweit Kalamata ſind Reſte einer von denſelben angelegten Veſte, und eben ſo ſcheint es ſich mit Gargagliano zu verhalten, welches Andre Gargaliano ſchreiben. Auf einem Berge, unweit Ithome, lag ein venezianiſches Schloß. Nahe der Burg von Koron, welche noch Inſchriften darbietet, heißt ein Felſen Venetico. Arkadien. Die Brücke von Karitena ſcheint venezianiſchen Urſprungs zu ſeyn, wie auch das Schloß. Um Karitena beſaßen die Venezianer ihre beſten Maiereien. Zu Tripolitza ein venezianiſches Schloß in Ruinen. Korinthia. Bei Lechäum ein modernes Venezianer-Fort.

Es iſt zu hoffen, daß die Reiſenden auch auf andre Reſte des Mittelalters Rückſicht genommen haben. Kalawrita ſcheint von Villharduin gegründet zu ſeyn; Pundiko-Kaſtro in Elis und das Kloſter Franco-Pidyma bei Cortika werden ihm zugeſchrieben. Auf den Mauern von Napoli di Romania ſah man das ſpaniſche Wappen. Das Monaſterium Mega Spiläa (Megaſpelia der engliſchen Reiſenden) bei Kalawrita iſt von den byzantiniſchen Fürſten gegründet und ſeit dem zehnten Jahrhundert berühmt. Es kann außer ſeltnen oder unbekannten Büchern auch Kunſtmerkwürdigkeiten enthalten, gleich andern Klöſtern, beſonders auf dem Athos. Auf dem Wege von Leondari nach Miſtra Ruinen einer Waſſerleitung, wahrſcheinlich aus der Byzantinerzeit. Alles dies wird von den jetzigen Reiſenden noch nicht erwähnt, auch nicht die von den Franzoſen erbaute gothiſche Kirche nahe der Kirche S. Sophia in Elis, in welchem Theile Griechenlands ſie lange verweilten.

2) „Inſchriften und Skulpturen, gefunden am Ha„fen Petalidi, welcher die alte Stadt Korone geweſen zu „ſeyn ſcheint."

3) „Inſchriften von Meſſene, dem Berge Ithome „und dem Thale des Pamiſus."

Die Lage der Stadt Meſſene, deren Mauern Pauſanias mit den ſtärkſten der griechiſchen Länder vergleicht, war bisher nicht genau bekannt; Niemand hatte die bedeutenden Ruinen, welche nach Pouqueville die weſtlichſte

Digitized by Google

Erhebung des Ithome bedecken und welche Dodwell bei Mawro Matia, wie auch auf dem Berge Voulkano (nach Gell: Vourcano, wahrſcheinlich Vulcano) ſah, gründlich unterſucht.

4) „Zeichnungen der Skulpturen, welche auf der „Ebene von Olympia entdeckt worden ſind, beſonders in „einem Tempel, welchen man vom Boden zu lichten be„gonnen hatte. Er iſt 205 Par. Fuß lang, 93 breit. „Die von Dubois gefundenen Metopentrümmer beziehen „ſich auf den Mythus des Herkules; die griechiſche Mo„ſaik des Tempels, mit römiſchem Pflaſter bedeckt, iſt von „großartigem Styl und gut ausgeführt. Von derſelben „Ebene hat man Anſichten aufgenommen; man hat hier „Denkmünzen gefunden und andre in der Umgegend „gekauft."

Ein Plan der Gegend war ſchon von Gell aufgenommen worden. Am meiſten verſprechen die Denkmünzen, auf deren Ankauf man beſonders gedrungen hatte; denn aus ihnen könnte ſich die Löſung der Frage ergeben, die ſeit Cellarius den Gelehrten (Follard, Barthélemy, Visconti, Laborde, Pauw, Fauvel, Choiſeul Gouffier, Gail, Eichſtadt, Poppo, Pouqueville) Beſchäftigung gab, ob Olympia eine Stadt geweſen ſey.

5) „Zeichnungen und Plan einer griechiſchen Kirche „mit ioniſchen Säulen, gefunden auf dem Wege von der „Furt Kladea's nach dem zum Theil von den Reiſenden „gelichteten Tempel."

Ueberhaupt enthalten die Kirchen und die türkiſchen Gebäude viele Reſte alter Tempel. So die Kirche der Panagia zu Pawlitza in Arkadien. Gell vermuthete, bedeutende Reſte würden ſich daſelbſt wahrſcheinlich unter der Erde finden, wegen der großen Schwierigkeit, von dieſer Lage die großen Steine nach einem andern Orte wegzubringen. Seine Anſicht wurde ſeitdem beſtätigt; hier entdeckte man den berühmten Tempel vor Baſſä. So ferner die Kirche der Panagia Episkopi zu Pogon in Argolis; eine Kirche bei Arethyrea (Phlius), wo bereits Weli Paſcha mit Erfolg nachgraben ließ u. a. m.

6) „Plan einer altgriechiſchen Stadt, deren Ruinen „ſich nahe dem Dorfe Kumani finden, zur Seite des Ber„ges Olenos (Pholoe? nach Pouqueville)."

Mannert zu Folge gehört die Bergreihe Pholoe nicht zum Syſteme des Berges Lampe, „welchen neuere Schriftſteller, ich weiß nicht warum, durch den Namen Olenos bezeichnen." Man nennt ihn auch Olenos; ſollte der Name mit dem der Stadt Olenos (ἡ Ὤλενος) in Verbindung ſtehen? Man erfährt nicht, ob vom Aeskulaptempel dieſes Ortes Ruinen vorhanden ſind; Pauſanias ſpricht davon, aber wahrſcheinlich nur nach Büchern, wie von einem großen Theile Achaja's.

7) „Anſichten von Arkadia, Letrinus und mehreren „Häfen von Elis und Meſſenien."

Die zeitgenannte Stadt heißt Letrini (οἱ Λετρῖνοι).

8) „Tagebuch über den Weg und die Nachgrabungen.

9) „Tagebuch über die Reiſe nach Maina und La„conica von Hrn. Schinas," einem jungen Griechen, welchen das vorige Miniſterium an die von der Akademie vorgeſchlagenen Reiſenden anſchloß, „ſammt einigen In„ſchriften und der Copie eines Chryſobullons von Kaiſer „Andronicus Paläologus." Der Berichterſtatter in der Akademie vermuthet deſſen Identität mit dem Diploma Andronici junioris Imp. pro Monembasiotis im Supplementband der Byzantina, Venedig 1733, Fol.

10). „Anſichten und Alterthümer von Patras; Denk„mäler und Inſchriften des Mittelalters in dieſer Stadt.

11) „Kalkirte Zeichnung einiger zu Aegina gefunde„ner Vaſen und Abdrücke mehrerer geſchnittenen Steine.

„Hr. Trezel, Mitglied der archäologiſchen Abtheilung, „iſt zu Patra's geblieben. Er wird dieſe Stadt verlaſſen, „um die zahlreichen Inſchriften zu Delphi auf Papier ab„zudrucken, wird dann zu Korinth und auf Aegina die „Skulpturen und Vaſen des helleniſchen Muſeums ab„zeichnen, und endlich über Epidauros, Mykenä und Mi„ſtra zurückkehren."

Nekrolog.

Georg Dawe.

Der kürzlich zu London verſtorbene Maler, Georg Dawe, wurde in London um das Jahr 1781 oder 82 geboren. Er widmete ſich ſchon früh der Kupferſtecherkunſt; in einem Alter von 14 Jahren ſtach er die Porträts der Eliſabeth und Maria von Schottland nach Graham, und im zwanzigſten nach ſeiner eigenen Zeichnung das Monument des Marquis Cornwallis. Er beſchäftigte ſich ſchon früh mit dem Studium der Anatomie und hatte ſich ſo bedeutende Kenntniſſe in dieſer Wiſſenſchaft erworben, daß man ihn als Chirurgus hätte berufen können. —

Dawe hatte eine außerordentliche Liebe für die Studien. Virgil war ſein liebſter Schriftſteller und er überſetzte einen großen Theil der Werke dieſes Dichters; ſpäter lernte er auch franzöſiſch, deutſch, ruſſiſch und italieniſch. Sein erſtes Gemälde, welches den Achilles raſend über den Tod des Patroklus vorſtellte, erhielt den Preis von der Königl. Akademie der ſchönen Künſte in London. Dann malte er Naëmi und ihre beiden Schwiegertöchter und eine Scene aus Cimbeline. Dieſes lezte Bild hat M. Hope an ſich gebracht, deſſen Familie überhaupt viel zu Dawes Bekanntwerbung beigetragen hat. Thomas Hope kaufte ſeine Gemälde der Andromache und ließ von ihm das Porträt ſeiner Gattin fertigen, welches ſpäter auch geſtochen wurde. Bald wollten alle reiche Leute von Dawe gemalt ſeyn, und es würde ein langes Verzeichniß geben, wollte man alle von ihm gefertigten Porträts anführen. Es befinden ſich darunter die Bildniſſe der Schauſpielerin

Digitized by Google

Miß O'Neil in der Rolle der Julia, des Prinzen Leopold und der Prinzeſſin Charlotte, des Herzogs von Wellington u. ſ. w.

Der Herzog von Kent nahm Dawe mit nach Brüſſel; von da begab er ſich auf den Congreß nach Aachen und malte daſelbſt mehrere ausgezeichnete Männer. Hier bewog der Kaiſer Alexander unſern Künſtler, nach Petersburg zu kommen, um eine Reihe von Gemälden zu fertigen, wozu Alexander ſelbſt den Plan entworfen hatte. Er ſollte alle die tapferen Ruſſen malen, welche ſich in den lezten Kriegen ausgezeichnet hatten. Dawe ging, nachdem er noch in Brüſſel die Bildniſſe des Prinzen und der Prinzeſſin von Oranien vollendet hatte, im Jahr 1819 nach Rußland. Er kam auf dieſem Weg durch Deutſchland und fertigte überall Bildniſſe der ausgezeichnetſten Perſonen; ſo mußte er in Coburg den regierenden Herzog und in Weimar Goethe und die Erbgroßherzogin, Schweſter des Kaiſers Alexander, malen. —

Dawe war 9 Jahre mit Ausführung der vom Kaiſer Alexander ihm aufgetragenen Gemälde beſchäftigt. Die Gallerie, welche auf dieſe Weiſe entſtand, iſt einzig in ihrer Art; ſie beläuft ſich auf 400 Porträts, ungerechnet die drei in lebensgroßen Figuren gemalten Bildniſſe: der Heerführer Wellington, Kutuſoff und Barclay de Tolly, und das 20 Fuß hohe Bildniß Kaiſer Alexanders zu Pferd. Die Sammlung wurde in einer Gallerie im Winterpallaſt zu Petersburg aufgeſtellt und der ruſſiſchen Gewohnheit zu Folge feierlich mit religiöſen Ceremonien eingeweiht. Alexander ernannte Dawe zu ſeinem Maler und die Akademie der Künſte in Petersburg nahm den engliſchen Künſtler unter die Zahl ihrer Mitglieder auf. Man erzählt, daß Dawe während ſeiner großen Arbeit mit unzähligen Mühſeligkeiten zu kämpfen gehabt, daß er tauſendmal auf dem Punkte geſtanden, ſein Unternehmen aufzugeben, daß aber Alexanders Güte ihm immer von Neuem Muth gemacht habe. — Die ganze kaiſerliche Familie ließ ſich von ihm malen, überdies mußte er Copien von vielen Gemälden aus der Gallerie für reiche Ruſſen machen. Dawe gewann ſo viel Geld, als er nur wollte und kam 1828 in ſein Vaterland zurück. Einige Monate ſpäter ging er wieder auf den Continent, um die dort erhaltenen Beſtellungen auszuführen. In Berlin malte er den König von Preußen und den Herzog von Cumberland, von da begab er ſich wieder nach Rußland, aber auf der Reiſe griff ihn die Kälte an und ſeit der Zeit war ſeine Geſundheit zerſtört. Er folgte dem Kaiſer Nicolaus nach Warſchau und malte daſelbſt das Porträt des Großfürſten Conſtantin. Sein übler Geſundheitszuſtand nöthigte ihn aber, ſeine Arbeiten zu unterbrechen; er kam in ſein Vaterland zurück und ſtarb daſelbſt den 15ten Oktober 1829. Sein Bruder und ſein Schwager haben mehrere ſeiner Gemälde geſtochen. Dawe hinterließ Manuſcripte und viele Skizzen. —

Kupferſtich- und Holzſchnittkunde.

Zuſätze zu Joſeph Hellers Leben und Werke Albrecht Dürers.

II. Kupferſtiche von Albrecht Dürer.

(Fortſetzung.)

H. No. 88. Der Fahnenträger.

Rauhe, gegenſeitige Copie. Die Spitze der Fahne geht bis zum obern Plattenrand. Höhe 4 Zoll 1 Linie, Breite 2 Zoll 7 Linien.

Verkleinerte, originalſeitige Copie. Niello von Peregrini. An der Stelle des Dürerſchen Zeichens ſteht das des Peregrini. Höhe 1 Zoll 10 Linien, Breite 1 Zoll 4 Linien.

Duchesne (Essai sur les Nielles) führt dieſes Blatt unter No. 274 an, und bemerkt, daß Ottley glaube, es ſey nach der Zeichnung eines deutſchen Meiſters gefertigt.

Sonderbar iſt es, daß weder Duchesne noch Ottley in dem Blatte die offenbare Copie nach Dürers Fähnrich erkannte.

H. No. 93. Das große Pferd.

In der gegenſeitigen Copie von J. A. da Brescia fehlt der Landsknecht, und der Hintergrund iſt gänzlich mit Schraffirungen überzogen. Höhe 7 Zoll 9 Linien, Breite 6 Zoll 2 Linien.

H. No. 94. Der chriſtliche Ritter mit Tod und Teufel.

Copie 1 iſt unbedenklich von dem Meiſter I. H. V. E.

H. No. 96. Die Mißgeburt eines Schweines.

Die Platte iſt ſpäter aufgeſtochen worden. Die Abdrücke von der aufgeſtochenen Platte ſind dadurch kenntlich, daß alle Schraffirungen rauh und breit ſind, ſo daß das Blatt das Anſehen einer Radirung bekommen hat. Ueberall bemerkt man Spuren von der Verkratzung der Platte.

H. No. 99. Bildniß des Cardinals und Erzbiſchoffs von Magdeburg und Mainz.

Die erſten Abdrücke ſind ohne Text auf der Rückſeite, nämlich ohne den Titel zum Heiligthumbuche von Halle.

Unter den mir vorliegenden vier Exemplaren ſind wenigſtens die mit Text viel ſchwächer, als die ohne denſelben.

H. No. 100. Bildniß deſſelben.

Copie 1. Spätere Abdrücke haben unten rechts in der Ecke der Schrifttafel die No. 27.

(Die Fortſetzung folgt.)

Digitized by Google

N°. 22.

Kunſt-Blatt.

Donnerſtag, 18. März 1830.

Beiträge zur Geſchichte und Beurtheilung der Todtentänze.

Von Carl Grüneiſen.

Die nachſtehenden Andeutungen ſtützen ſich auf die geſchichtliche Grundlage, welche die Literatur der Todtentänze in den bekannten deutſchen Werken Fiorillo's *) und Ulrich Hegner's,**) und in der in Deutſchland weniger gekannten Schrift: Recherches historiques et littéraires sur les Danses des Morts et sur l'origine des Cartes a Jouer. Ouvrage orné de cinq lithographies et de vignettes. Par Gabriel Peignot (Dijon, Victor Lagier, Libraire. Paris, Menu Maison, Rue Hautefeuille No. 3. MDCCCXXVI) beſitzt. Was ich zu der Anzahl von Todtentänzen, welche in den genannten Büchern mit bewundernswürdigem Fleiße zuſammengetragen iſt, hinzuzufügen vermag, iſt von weniger Bedeutung; doch mag es immerhin zur Vervollſtändigung des Codex der Todtentänze dienen, ein ſolches Werk, welches die öffentliche Bibliothek zu Stuttgart aufbewahrt, das Erzeugniß klöſterlicher Geſchmackloſigkeit aus den ſpäteſten Zeiten, zur allgemeinen Kenntniß zu bringen. Allein weit wichtiger noch erſchien es mir, die verſchiedenen geſchichtlichen Unterſuchungen jener Vorgänger unter ſich zu vergleichen, ihre einzelnen Reſultate und ihre Anſicht von dem Urſprung und Charakter der mittelalterlichen Todtentänze zu prüfen und eine erſchöpfende Beurtheilung dieſes Kunſtgegenſtandes zu verſuchen, welcher durch ſein Alter und namentlich durch ſeine allgemeine Verbreitung in Gemälden, Schnitzwerken, Stichen und Drucken vom Ende des dreizehnten Jahrhunderts an, beſonders durch das ſechszehnte hindurch, und auch noch in ſpätern Zeiten das Intereſſe kunſtgeſchichtlicher Forſchung in hohem Grade in Anſpruch nimmt. Die neueſten Bearbeiter ſtimmen zwar dem Weſentlichen nach in ihren Anſichten überein. Aber ſämmtlich ſcheinen ſie mir die Sache nicht ergründet, theils nur an der Oberfläche, theils einſeitig ſie angefaßt zu haben. Ein ſo weit verbreiteter Gebrauch, wie der der Todtentanzgemälde im chriſtlichen Mittelalter, darf nicht blos aus ſeinen äſthetiſchen Merkmalen und aus den nächſten geſchichtlichen Beziehungen, ſondern er muß im Vergleiche mit der Phyſiognomie des Jahrhunderts, in dem er entſteht und ſich weiterbildet, mit der Bildungsſtufe der Nationen und namentlich mit dem religiöſen Leben und dem kirchlichen Zuſtande, neben oder vielmehr in welchem er gedeiht, ſeine volle Erklärung finden. Allerdings haben darauf jene Schriftſteller Rückſicht genommen; aber ſie haben es nicht mit genügender Erſchöpfung gethan. Was bei ihren Erklärungen immer noch unerklärt geblieben iſt, iſt das komiſche Element jener bildlichen Compoſitionen in ſeiner eigenthümlichen, bald harmloſen, bald ſarkaſtiſchen und polemiſchen Miſchung mit dem Ernſten und Schauerlichen. Ob es mir gelungen ſey, dieſe ſonderbare Erſcheinung im Geiſte der Zeit und des damaligen Glaubens und Cultus zu löſen, wird eine aufmerkſame und ſtrenge Prüfung der von mir beigebrachten Beweisgründe lehren. Dabei habe ich verſucht, auch aus äſthetiſchem Geſichtspunkte der Compoſition und Behandlung die ausgezeichnetſten unter den vorhandenen Todtentänzen des ſechszehenten Jahrhunderts mit einander zu vergleichen, und namentlich dem großen Meiſter von Bern, Niclaus Manuel, den noch lange nicht allgemein genug anerkannten Kranz zu ſichern. Mag hier immerhin Manches dem ſubjektiven Standpunkte des Beurtheilers anheimfallen: ſo laſſen ſich doch gewiß charakteriſtiſche Merkmale auffinden, auf welchen auch hier die Verſchiedenheit der großen Meiſter beruht; und dieſe Eigenthümlichkeiten in Auffaſſung, Anordnung und Darſtellung derſelben Bilder machen, auf allgemeinere Grundſätze, die in der Idee des behandelten Gegenſtandes und in deſſen mannigfachen örtlichen und zeitlichen Verhältniſſen liegen, bezogen, die Annäherung an ein wahres und gründliches Urtheil möglich.

---

*) Geſchichte der zeichnenden Künſte in Deutſchland und den vereinigten Niederlanden. IV. Band. S. 117 ff.

**) Hans Holbein der Jüngere (Berlin. 1827) S. 296 ff.; damit vergl. den ſchätzbaren Aufſatz des Freiherrn von Rumohr im Kunſtblatt 1823 No. 31 — 34. mit den Nachträgen No. 48 von demſelben. No. 59 von Hrn. Peter Fiſcher in Baſel und No. 80 von Rumohr.

Digitized by Google

I.

Längſt hat man aufgehört, den Urſprung der Todtentänze in dem Zeitalter der Reformation oder im vorhergehenden fünfzehenten Jahrhundert zu ſuchen, wie diejenigen gethan hatten, welche das Gemälde im Kirchhofe des Predigerkloſters der Stadt Baſel für ein Werk des jüngeren Holbein ausgaben und dieſem die erſte Bearbeitung des nachmals ſo vielfach behandelten Kunſtgegenſtandes zuſchrieben; oder wie Füßli in ſeiner Geſchichte der beſten Künſtler in der Schweiz (Zürich 1769 I. Band) und im Allgemeinen Künſtlerlexicon (Zürich 1779, I. Theil, S. 394) geäußert hatte, der den im Dominicanerkloſter zu Bern befindlichen und von Niclaus Manuel in den Jahren 1515 — 1520 gemalten Todtentanz für das älteſte Bild dieſer Gattung hielt. Denn für's Erſte iſt die Zeit der Baſeler Kirchenverſammlung für die Entſtehung des bekannten Baſeler Todtentanzes nunmehr ausgemittelt, ſo daß er von einem unbekannten Maler um's Jahr 1441 gefertigt worden ſeyn muß. Sofort ſind ältere Todtentanzgemälde bekannt geworden, wie Peignot in einem genauen Katalog der Todtentänze gezeigt hat. Dahin gehören einer zu Minden in Weſtphalen, der vom Jahre 1383 ſeyn ſoll, die Danse Macabre im Charnier des Innocens zu Paris vom Jahre 1424, und ein Todtentanz zu Dijon vom Jahre 1436. Den älteſten Todtentanz, den man bis jezt aufgefunden hat, kennt Peignot noch nicht einmal. Dieſer iſt von Hegner beſchrieben. Er befindet ſich in ſchwachen Reſten noch an einer Mauer im ſogenannten Klingenthal in der Vorſtadt Klein-Baſel und datirt ſich vom Jahr 1312. Außerdem reichen verwandte Miniaturgemälde in alten Gebetbüchern, wo ſie gewöhnlich die vigiliae mortuorum umgeben, bis in das fünfzehnte Jahrhundert hinauf. Auch beginnen die älteſten Ausgaben von geſchnittenen Todtentänzen mit dem Jahre 1480. Auf ein beinahe noch höheres Alter geben ähnliche Darſtellungen zurück, wie z. B. die Gruppe mit den drei Todten und drei Lebendigen, die Peignot in drei Manuſcripten des dreizehenten Jahrhunderts vorfand, und die Johann, Herzog von Berry, Oheim Carls VI. von Frankreich, über der großen ſüdlichen Pforte der Kirche des Innocens zu Paris aushauen ließ.

Die nächſte äußere Veranlaſſung zu der Entſtehung der einzelnen Kunſtwerke, welche den Todtentanz darſtellen, wird gemeiniglich in den anſteckenden Krankheiten, beſonders der Peſt, gefunden, die in den Zeiten des Mittelalters bald über größere Länderſtriche verbreitet, bald auf einzelne Städte oder Provinzen beſchränkt waren. In der Mitte des vierzehenten Jahrhunderts zog die ſogenannte ſchwarze Peſt von Aſien herüber nach Europa. Ihre ſchauderhaften Verheerungen ſind in der Schilderung des Boccaz heute noch dem Leſer gegenwärtig. Sie ſoll den fünften Theil der damals lebenden Menſchheit dahingerafft und unter anderen die Stadt Straßburg um 60,000 ihrer Einwohner gebracht haben. Wie ſollte nicht eine ſolche Herrſchaft des Todes alle Gedanken und Sinne der Menſchen erſchüttert und einen ſo tiefen Eindruck des Schreckens hervorgebracht haben, daß lange Zeit hindurch in Wort und Bild das unvergeßliche Geſchick ſich wiederholte? Gar wohl mag daher noch in ſpätern Jahren das Andenken an die ſchwarze Peſt in der Seele der Beſteller, wie des Malers mitgewirkt haben zu dem Entſchluſſe, den Tod darzuſtellen, wie er unerbittlich Jeden abruft, kein Alter, kein Geſchlecht, keinen Rang und Stand, keine Kunſt und Wiſſenſchaft ſcheut, jeden Troß überwindet und jede Flucht einholt. Bei mehreren Todtentänzen wird jedoch eine unmittelbar vorhergegangene Seuche berichtet. Namentlich weiß man, daß während der großen Kirchenverſammlung zu Baſel daſelbſt die Peſt gewüthet habe, daß mehrere Cardinäle und Prälaten der Kirche ein Opfer derſelben geworden ſeyen und daß mit nächſter Rückſicht auf dieſes kaum vorübergegangene Ereigniß der Todtentanz an der Kirchhofsmauer des dortigen Predigerkloſters gemalt worden ſey. Eben ſo wird beigebracht, daß die Danse Macabre zu Paris im Jahre 1424 entſtanden. Mehrere franzöſiſche Geſchichtſchreiber ſind zwar der Meinung, die ſie aber durch keinen Quellenbeweis zu erhärten vermocht haben, daß dieſer Tanz in einer Proceſſion zu Ehren Philipps des Guten von Burgund beſtanden habe, wobei man den Tod als Hauptperſon geſehen. Peignot hat hingegen aus einer Chronik nachgewieſen, daß unter der Danse Macabre nicht ſowohl oder nicht allein eine Proceſſion und dramatiſch mimiſche Darſtellung, als ein Gemälde auf dem Kirchhof des Innocens zu verſtehen ſey. Wie dies nun ſich verhalten möge, Villeneuve-Bargemont ſagt ausdrücklich in ſeiner Geſchichte des René von Anjou, dieſer Tanz ſey vorgeſtellt worden mitten in der Stadt, welche kaum die verzehrende Hungersnoth der vorangegangenen Zeit zu vergeſſen angefangen hätte. Ueberhaupt läßt es ſich wohl denken, daß während des furchtbaren Kampfes zwiſchen den Engländern und Carl VII. von Frankreich unermeßliches Blut gefloſſen ſey und Mangel, Elend, Krankheit und Hungersnoth allenthalben um ſich gegriffen habe. Und ſo wäre die berühmte Danse Macabre, deren Namen und Urſprung in ſo großes Dunkel gehüllt iſt, gleichfalls in Folge großer Sterblichkeit zum Vorſchein gekommen. Auch beruft ſich Hegner bei ſeiner Nachricht über den Baſeler Todtentanz vom Jahre 1312 auf Wurſteiſens Chronik, nach welcher in dieſelbe Zeit ungefähr eine Epidemie zu Baſel fiel.

Daß die Todtentänze nicht einen reinäſthetiſchen Zweck, den des Vergnügens der ſchönen Idee und ihrer Darſtellung, hatten, liegt in dem Gegenſtande ſelbſt zu Tage. Denn wobei es Jedem, auch dem Roheſten, nicht ohne ein

Digitized by Google

leichtes Schaudern abgeht, da kann die reine, heitere Luſt nicht ſtattfinden; und wo die Verneinung des Lebens in ihren gefürchteten Wirkungen am abgemagerten Tod oder entfleiſchten Skelette ſich zeigt, da kann ſich kein Wohlgefallen an der Form einſtellen. Freilich iſt auch das Gerippe der Natur nachgebildet; aber es iſt mit dem Anblicke deſſelben auf der einen Seite ſo viel Schmerzliches und auf der andern ſo viel Widerliches verbunden, daß ſich an ſolchen Geſtalten das Auge nicht ergötzen kann.

Durch den Gegenſtand und die Behandlung dieſer Bilder wird uns unverkennbar ihre moraliſche und aſcetiſche Tendenz nahegelegt. Sie erinnern nicht nur an den Tod, welcher durch Peſt und Seuche unter allen Ständen, Geſchlechtern, Altern, Beſchäftigungen der Menſchen geherrſcht und ſeine Opfer mit ſich fortgeriſſen hat; ſondern ſie mahnen auch an die Nähe des Todes, in welcher ſich von den Lebenden ein Jeglicher befinde; zeigen das Plötzliche ſeines Eintretens, die Unerbittlichkeit ſeines Gebotes; warnen vor einem Zuſtande des Gemüthes und des Lebens, bei welchem der Tod uns „in der Sünden Maienblüthe“ überraſchen könnte; erſchüttern durch den grauſenhaften Gegenſtand, um die Gedanken an Gericht und Vergeltung, an Pflicht und Gewiſſen, an Gott und Tugend, an menſchliche Schwäche und an göttliche Kraft, an Plane der Sterblichen und ewige Rathſchlüſſe lebhafter anzuregen und tiefer, dauernder zu begründen. Gehörte es doch zu den Vorſtellungen, welche die damalige Zeit von der Kunſt hegte und durch welche man die leztere ſo gefliſſentlich mit religiöſen Gegenſtänden und mit kirchlichen Gebräuchen in Verbindung brachte, daß die Bilder Lehrer der Laien ſeyen, daß aller Unterricht der Predigt und Schule durch ſichtbare Darſtellungen für ungebildete, dem Sinnlichen zugekehrte Gemüther beſtätigt, erläutert und vervollſtändigt werden müſſe; demnach ſollten wohl die Imagines mortis als magistri bene moriendi et honeste vivendi dienen. Der rohe Menſch ſollte aus ſeinem Sündenſchlaf und Laſtertraume, wie durch die Predigten eines Berthold oder Geyler von Kaiſersberg, ſo durch bildliche Eindrücke, wie der drei Todten und drei Lebendigen, oder des Todtentanzes, aufgerüttelt werden. Dies wird auch als Zweck der Todtentänze, theils auf den Titeln der Werke, die den Todtentanz für ſich abgeſondert enthalten, theils durch ſeine Verbindung mit den Vigilien für die Todten in den alten Gebetbüchern und mit anderen ähnlichen aſcetiſchen Schriften, theils endlich durch die gewöhnlich beigeſchriebenen erklärenden Bibelſprüche und Verſe am unzweideutigſten erwieſen. So wurden die bekannten Holbein'ſchen Holzſchnitte in mehreren Ausgaben von des Erasmus Buch: De praeparatione ad mortem und von Predigten des Cyprian (de mortalitate) und des Johannes Chryſoſtomus (de patientia et consummatione hujus seculi, de secundo Adventu Domini, deque aeternis Justorum gaudiis et malorum poenis, de Silentio et aliis), ſo wie von einem Gebet für Sterbende und von dem Troſtſchreiben des Erasmus über den Tod, gefolgt. Die Aufſchrift eines ſpäteren franzöſiſchen Todtentanzes lautet:

les LXVIII huicteins ci devant appellés la Danse machabrey, par lesquels les chrestiens de tous estats sont stimulés et invités de penser à la mort, Paris Jacques Varengue. 1589.

Der älteſte gedruckte Todtentanz von 1480, deſſen Fiorillo erwähnt, hat das Epiphonem:

Dz vſt kommen meheren ſelen zu Frommen.

Die Danse Macabre von 1485 hat eine Vignette, worauf dem Autor ein Engel ein Buch des Inhalts darbietet:

Hec pictura decus: pompam luxumque relegat:
Inque choris nostris ducere festa monet.

Darüber ſtehen die Verſe:

O créature raysonneble
Qui désires vie éternelle,
Tu as cy doctrine notable:
Pour bien finir vie mortelle.

Am Schluſſe wird folgende Moral geleſen:

Mortales Dominus cunctos in luce creavit,
Ut cupiant meritis gaudia summa poli.
— — — — —
Sed vivunt homines tanquam mors nulla sequatur,
Et velut infernus fabula vana foret.
— — — — —

Desgleichen findet ſich in allen ſpäteren Dichtungen in lateiniſcher, franzöſiſcher, deutſcher und engliſcher Sprache. Und eben ſo nachdrücklich bedeuten daſſelbe die verſchiedenen bibliſchen Sprüche, die über den Bildern geſchrieben ſind, wie z. B. die moraliſchen Vorſchriften bei dem Trinkgelage in Holbeins Todtentanze Ephes. V: Ne inebriemini vino, in quo est luxuria; bei der Darſtellung des Weltgerichtes Matth. XXIV: Vigilate et orate, quia nescitis, qua hora venturus sit Dominus; bei den Spielern Matth. XVI: Quid prodest homini, si universum Mundum lucretur, animae autem suae detrimentum patiatur; ferner Hinweiſungen auf die unerwartete Erſcheinung des Todes, auf die Macht und richterliche Strenge Gottes u. ſ. w.

Nicht zu vergeſſen iſt endlich, daß die Todtentänze weniger an Palläſten und weltlichen Plätzen, wie z. B. der unter Herzog Georg von Sachſen i. J. 1535 ausgeführte, als an Kirchen, in Klöſtern, auf Kirchhöfen, namentlich in Klöſtern des Dominikanerordens, der wegen ſeines Berufes, die Lehren der Religion und Kirche, namentlich gegen die Ketzer, zu predigen, der Predigerorden

Digitized by Google

hieß, gefunden wurden. Auch war auf mehreren alten Todtentänzen eine Predigt über die Hinfälligkeit des Lebens, die Nähe des Todes, der Gleichheit aller vor dem Tode und was dergleichen mehr durch die Attribute des Predigers und in den beigeſezten Sprüchen angedeutet ward, hinzugefügt.

(Die Fortſetzung folgt.)

Kupferſtich- und Holzſchnittkunde.

Zuſätze zu Joſeph Hellers Leben und Werke Albrecht Dürers.

II. Kupferſtiche von Albrecht Dürer.

(Fortſetzung.)

H. No. 102. Bildniß des Erasmus von Rotterdam.

Originalſeitige, verkleinerte Copie. Die Schrift, welche im Orig. auf der Tafel ſteht, befindet ſich hier unten in der Marge, und in der Mitte darunter Dürers Zeichen. Höhe 5 Zoll 2 Linien, Breite 3 Zoll 7 Linien.

H. No. 104. Bildniß des Wilibald Pirkheimer.

Copie 17. Spätere Abdrücke haben unten rechts folgende Adreſſe: Paules de la homne ex. au Palais.

Ein Abdruck mit der Adreſſe wird von Heller sub No. 20. als beſondere Copie angeführt.

Die unter den zweifelhaften Blättern von Dürer angeführte Maria mit der Sternenkrone 1517 iſt ein Abdruck von der Platte des Blattes, welche der Meiſter HF ſtach und die bei B. Vol. 8. pag. 19. und bei Heller unter No. 2284 angeführt iſt.

Das Zeichen HF iſt ausradirt und das Düreriſche an die Stelle geſezt, bei welcher Gelegenheit auch die Jahrzahl 1527 in 1517 verwandelt wurde. Es iſt daher das Bl. vom Meiſter HF keine Copie, ſondern ein wahrſcheinlich nach einer Zeichnung von Dürer geſtochenes Blatt, welches auch B. ſchon angab, dem Hr. Heller beipflichtete.

Holzſchnitte.

H. No. 4. Der leidende Heiland.

Gegenſeitige Copie in Kupferſtich. Die beiden Figuren ſind von Wolken umgeben. Unten rechts R B. 1530. Höhe 2 Zoll 2 Linien? Breite 1 Zoll 10 Linien? B. Vol. 9. pag. 5. führt dieſen Meiſter an.

H. No. 5. Das Abendmahl.

Gegenſeitige, ſchlechte Copie. Ohne Dürers Zeichen und ohne die Schüſſel, den Korb und die Kanne, welche im Vordergrund am Boden ſtehen. Höhe 11 Zoll, Breite 9 Zoll. H. Cop. 4?

H. No. 16 ad 52. Das kleine Leiden Chriſti.

15 Bl. Originalſeitige, vergrößerte Copien von breitem Schnitt, nämlich:

1) Die Anbetung der Hirten.
2) Chriſtus am Oelberg (iſt nach der Kupferſtich-Paſſion copirt).
3) Die Gefangennehmung.
4) Chriſtus vor dem hohen Prieſter.
5) Caiphas zerreißt ſein Kleid.
6) Die Verſpottung im Hauſe des Caiphas.
7) Die Geißelung.
8) Die Dornenkrönung.
9) Ecce homo.
10) Die Händewaſchung.
11) Die Kreuztragung.
12) Chriſtus am Kreuz.
13) Der Leichnam Chriſti am Fuße des Kreuzes.
14) Die Auferſtehung.
15) Die Himmelfahrt.

Höhe der Bl. 8 Zoll, Breite 5 Zoll 6 Linien.

Dieſe Copien ſind ohne irgend eine Bezeichnung und ſcheinen von dem Meiſter S G. 1569 zu ſeyn, von welchem Heller einige Bl. anführt.

Sowohl von den Copien von M. Rota, als auch von N. Nelli kommen viel mehr Bl. vor, als Hr. Heller angibt.

H. No. 53. Das Abendmahl.

Originalſeitige Copie ohne Tabelle, auch gehen die Schraffirungen des Fußbodens nicht bis an den untern Rand. Länge 10 Zoll 10 Linien, Höhe 7 Zoll 8 Linien. Sehr mittelmäßiger Holzſchnitt.

H. No. 55. Die Ausſtellung Chriſti.

Die angeführte Copie muß von der Originalſeite ſeyn, indem die Beſchreibung derſelben bei Bartſch (App. No. 5.) ganz mit Hellers Beſchreibung vom Originale übereinſtimmt, mit Ausnahme der Verſchiedenheit hinſichtlich des durchblickenden Geſichtes des Henkers.

H. No. 59. Chriſtus am Kreuze.

Originalſeitige, ſchöne Copie ohne die Jahrzahl 1516 aber mit der Einfaſſung. Ueber dem Holzſchnitte ſteht mit deutſchen Buchſtaben gedruckt eine zweizeilige, lateiniſche Schrift, anfangend:

cum sceleratis reputatus est etc.

und unter dem Holzſchnitt die deutſche Ueberſetzung, anfangend:

Er iſt den Uebeltheteren gleich gerechnet,

darunter:

Gedruckt zu Nürnberg, durch Hans Adam.

Die Größe iſt dem des Originals gleich.

(Die Fortſetzung folgt.)

Digitized by Google

N°. 23.

Kunſt-Blatt.

Dienſtag, 23. März 1830.

Beiträge zur Geſchichte und Beurtheilung der Todtentänze.

Von Carl Grüneiſen.

I.

(Fortſetzung.)

Schon mit dieſer doctrinellen und aſcetiſchen Beziehung der Todtentänze ſind wir ganz auf die religiöſen Ideen und das Chriſtenthum des Mittelalters hingewieſen, wie ſolches auch von allen bisherigen Deutern dieſes Kunſtgegenſtandes anerkannt worden iſt. Die reinen Vorſtellungen von demjenigen, was die Kirche ſeyn und geben und was die Glaubenslehren derſelben enthalten ſollten, waren hinter die Barbarei roher Völker, nicht ohne Mitwirkung einer ihren weltlichen Vortheil berechnenden Prieſterſchaft, zurückgetreten. Nur im Gemüthe des Myſtikers, welcher bald im Unmuth über die ſeinen Wünſchen ſogar nicht entſprechende Welt in die Einſamkeit ſtiller Beſchauung ſich zurückzog, bald mit den herrſchenden Anſichten und Beſtrebungen ſeiner Zeit einen obwohl heldenmüthigen, doch ungleichen Kampf einging, wie Arnold von Brescia, Savonarola u. A., ruhete das beſſere Theil für eine künftige Auferſtehung begraben. Die meiſten Kirchenlehrer faßten die Wahrheit hier mit einer dürren Spekulation und Dialektik, dort mit den Händen einer ſinnlichen, materiellen Phantaſie an, und während durch jene alles verflüchtigt wurde, zogen dieſe einen fremdartigen Stoff in das Gebiet des kirchlichen Glaubens herein. Allerdings mußten die rohen Völker des Nordens zur chriſtlichen Bildung und Sitte erzogen werden. Aber, anſtatt zu erziehen, emporzuziehen in's freie Leben des Glaubens, der Liebe und der Hoffnung, entwickelte ſich in der Kirche eine Zwangs- und Strafanſtalt, die, gleich dem altteſtamentlichen Geſetze, nicht durch den Geiſt des Glaubens und der verſöhnenden Liebe und einer heiteren Weltanſicht, ſondern durch ſtrenge Satzungen, durch harte Büßungen und durch Drohungen zeitlicher und ewiger Strafen auf der einen Seite dasjenige zu bewerkſtelligen ſuchte, was ſie auf der anderen Seite durch Ablaß und Jubeljahr dem ſinnlichen Gemüthe wieder zu erleichtern verſtand. Daher der düſtere Charakter mittelalterlicher Kunſt wie der Muſik und lyriſchen Poeſie, ſo der bildenden Künſte; ein düſterer Charakter, der ſich in der Wahl der Gegenſtände, wie in deren Behandlung ausſpricht, und der nur bei den großen Meiſtern ſich zur Seligkeit des Glaubens, zur ächtchriſtlichen Empfindung und Anſchauung des Unendlichen und ſeiner Offenbarung in Chriſto, erhebt, aber auch hier des nicht ſelten widerlichen Beiſatzes büßender Wehmuth und grämlicher Selbſtvernichtung im Ganzen oder in einzelnen Attributen ſich kaum erwehren kann. So ſank denn auch die milde Anſicht vom Tode, die man bei den Apoſteln und älteſten Kirchenlehrern findet, das freundliche Bild des Meiſters, der ſeinen Diener abruft, in dem altteſtamentlichen Begriffe des zürnenden Richters, in dem troſtloſen Spruche: der Tod iſt der Sünden Sold, und in der häßlichen, abſchreckenden Geſtalt des Beingerippes mit der dem heidniſchen Gott entlehnten mähenden Sichel und mit dem rinnenden Stundenglaſe unter. Dieſe künſtleriſche Gewohnheit war mit dem Mönchsleben, mit der Theorie der Büßungen und Geißelungen, mit der in's Kleinliche gehenden Lehre von Sünden und Strafen, namentlich den Todſünden und den ewigen Höllenſtrafen u. dergl. mehr, innig verwebt.

Allein, wie paßt zu dieſem Schauerlichen des Gegenſtandes und der Tendenz jener Bilder die komiſche Beimiſchung? Allenthalben ſieht man ja das widerliche Gerippe entweder in tanzender oder ſpringender Stellung, oder mit einem muſikaliſchen Inſtrumente zu ſich einladend, oft, namentlich in den ſpäteren Werken, in lächerlicher Berührung oder Umarmung ſeiner überraſchten Schlachtopfer. Hier führt er mit zierlicher Haltung der Knochenfinger die Kaiſerin zum Tanz, dort trägt er höhniſchlachend dem Geizigen das auf dem Tiſche zuſammengeraffte Geld von dannen; hier präſentirt er ſich in der Mütze des Spaßmachers, dort in der heiligen Mitra mit dem biſchöfflichen Hirtenſtabe; in Miene, Bewegung und Handlung verräth ſich eine derbe Laune, welche die Hand des Künſtlers geführt haben muß. Offenbar aber will ſich das Alles nicht wohl reimen mit dem moraliſchen

Zweck und den religiöſen Vorſtellungen, welche dem Ganzen doch zu Grunde liegen ſollen.

Peignot hat die Vermuthung geäußert, es möchte auch dieſes wichtige Merkmal der alten Todtentänze von einer geſchichtlichen Veranlaſſung herrühren. Von einer Epidemie, welche im Jahre 1373 in Frankreich und England geherrſcht habe, werde erzählt, daß dabei die Kranken wie Wahnſinnige aus ihren Wohnungen herausrannten und in den tollſten Sprüngen hin- und herliefen; eine Bewegung, welche gewöhnlich die Erſchöpfung ihrer Kräfte und das Ende ihres Lebens zur Folge gehabt habe. Dieſe merkwürdige Beſonderheit einer weitverbreiteten, verzehrenden Seuche, ſchreibt er weiter, dürfte den Malern Motive zu ihrer Darſtellung des Todes an die Hand gegeben haben, wobei ſie dieſen ſpringend und tanzend zeigten, wie er die Bewegungen ſeiner unglücklichen Opfer nachahmte. Aber, geſezt auch, daß in dem einzelnen Falle die ſonderbare Wirkung der Epidemie auf die ſterbenden Kranken einen eigenthümlichen Charakter der darauf entſtandenen Bilder, wie z. B. des im Jahre 1383 gemalten Todtentanzes zu Minden in Weſtphalen, begründet habe; ſo iſt doch wohl nicht anzunehmen, daß wegen einer oder der anderen ſo beſchaffenen Peſtſeuche nun alle Todtentänze zu allen Zeiten, auch wenn die Krankheiten, durch die ſie veranlaßt wurden, keine ſolche Wirkung bei den Kranken hervorgebracht hatten, mit einem tanzenden und ſpringenden, lachenden und grinſenden Skelette gemalt worden wären. Ueberhaupt konnte es öfters der Fall ſeyn, daß ohne nähere äußere Veranlaſſung einer großen Sterblichkeit ein Todtentanzgemälde beſtellt oder ein Todtentanz in Holzſchnitten ausgeführt wurde. Dann mußte doch wohl dem Meiſter oder dem Beſteller die Wahl der Formen und Gruppen freigegeben ſeyn; und dennoch finden wir immer, auch bei den älteſten und ſteifſten Darſtellungen, eine Art von Tanz und frazzenhafte Bewegungen des Todes. So ſagt namentlich Champollion-Figeac in ſeiner Aufführung der alten Ausgabe des Todtentanzes von 1485, der Tod finde ſich daſelbſt dans une attitude différente et assez comique. Auch wäre die durchgängige Gewohnheit, den tanzenden Tod mit einem muſikaliſchen Inſtrumente auszurüſten, durch jene hiſtoriſche Beziehung von Peignot nicht erklärt; wie denn auch hier die herrſchende Meinung, daß zu Tanz und Muſik des Todes das Sprüchwort: „nach Jemandes Pfeife tanzen," d. h. ihm zu Willen ſeyn müſſen, Veranlaſſung gegeben habe, der ſchon von Fiorillo aufgeworfenen Frage unterliegt, ob nicht im Gegentheile dieſes Sprüchwort erſt jenen Bildern ſeinen Urſprung und ſeine allgemeine Geltung verdanke. Wir dürfen uns überhaupt von keiner einzelnen geſchichtlichen Andeutung binden laſſen, wo durch Jahrhunderte herab — ja ſchon in früheren Jahrhunderten, wenn wir auf den Todtentanz im Klingenthal zu Klein-Baſel Rückſicht nehmen — eine gleichmäßige Haltung, ein ſtehender Charakter angetroffen wird, wo wir alſo unzweideutig gemahnt ſind, auf tiefere Urſachen und Gründe in der Sache ſelbſt, in den Ideen und Zwecken, die den innerſten Kern dieſes kunſtgeſchichtlichen Phänomens bilden, zurückzugehen.

Aber auch damit dürfen wir uns nicht begnügen, wenn Peignot ferner ſich darzuthun bemüht, daß die Künſtler etwa die Abſicht gehabt haben möchten, durch die heitere Seite ihrer Darſtellungen den Schrecken und die Traurigkeit derjenigen zu vermindern, welche dem Arme des Todes bei den vorangegangenen Epidemien kaum entronnen waren. Damit verbindet der gelehrte Antiquar eine Erinnerung an das Jahr 390 nach der Erbauung Roms (361 vor Chriſti Geb.), in welchem die Römer während einer Peſt ihre Zuflucht zu ſceniſchen Tänzen und dramatiſchen Darſtellungen genommen haben, dem Vorgeben nach, um den Zorn der Götter zu beſänftigen und ſich dadurch von der allverheerenden Peſt zu befreien, der wahren und vernünftigen Abſicht der Obrigkeiten und Prieſter gemäß aber, um die niedergeſchlagenen Gemüther des Volkes wieder aufzurichten und zu erheitern. Allein, wie ſchwer wäre dies wohl geweſen, die Abſchreckung von der Sünde, die erſchütternde Hinweiſung auf jähen Tod und vergeltendes Gericht mit einer beſänftigenden Tendenz zu vereinigen. Mußte nicht der eine Zweck den anderen aufheben? Mußte nicht der Maler, wenn er beide Zwecke erreichen wollte, zwei verſchiedene Darſtellungen wählen? Mußte er nicht, um den Zweck der Beruhigung, der Aufheiterung und ähnlicher Empfindungen zu erreichen, das Widerliche der Todesfigur, die zwar allerdings für unſere Zeit und feinere Bildung noch erſchütternder und grauenhafter iſt, als für die ſtärkeren Nerven und rauheren Sitten der mittelalterlichen Jahrhunderte, nichts deſto weniger jedoch auch für dieſe nimmermehr ein Gegenſtand gleichgültiger oder wohlgefälliger Betrachtung ſeyn konnte; ferner das Hohnlachen des Todes und die mancherlei burlesken und frazzenhaften Scenen, in welchen auch die älteſten Todtentänze ſich darſtellen, mußte nicht der Künſtler ſolches und Aehnliches alsdann ſorgſam vermeiden? Rechnen wir dazu, daß in den vorhandenen Werken nur weniges Mildere erſcheint, wie z. B. die Hinführung des alten Mannes und der alten Frau zum Grabe im Holbeiniſchen Todtentanze; daß im Gegentheil faſt überall die leicht anwendbare Milderung unterbleibt, namentlich der Tod auch den mühſelig Beladenen mit Schrecken erfüllt und wider Willen mit ſich fortreißt, dem armen, kranken Bettler aber, der ihn herbeiwünſcht, ferne bleibt; erwägen wir die vorherrſchende Tendenz, wie ſie nächſt den Bildern auch in den beifolgenden Gedichten ſich ausſpricht, an den Tod zu mahnen, das Gewiſſen aufzurufen und moraliſche Beſſerung zu bewirken, daneben aber das Komiſche von ſolcher

Digitized by Google

Art, daß es eher die Unruhe befördert, als beſchwichtigt, eher den Schrecken vermehrt, als aufhebt; ſo kann von einer tröſtenden und beſänftigenden Abſicht der Maler nicht die Rede ſeyn. Es muß für das komiſche Element der Todtentänze eine andere, genügendere Erklärung aufgeſucht werden.

Im ganzen Mittelalter iſt der Scherz, namentlich im Kreiſe des Volkswitzes gehalten, des Ernſten und Feierlichen Begleiter. Wie ſich aber alle Bildung, Wiſſenſchaft und Poeſie an die herrſchende Religion und Kirche anſchloß, Malerei und Skulptur im Dienſte derſelben ihr Brod fanden und zugleich alles öffentliche, nationale und bürgerliche Leben in den kirchlichen Inſtitutionen und Feſten ſeine Vereinigungspunkte beſaß; ſo erſtreckte ſich der ſcherzhafte Charakter der Zeit und des Volkes auch auf das ernſte Gebiet der Religion und Kirche, ja, er trat hier im auffallenderen Gegenſatze mächtig hervor neben dem urſprünglichen Zwecke des Religiöſen und Kirchlichen. Ich kann dieſe umfaſſende Materie hier nur andeuten, indem ich darauf aufmerkſam mache, wie das Volk, der religiöſen Schauſpiele, welche man Myſterien nannte, wegen ihres einförmigen Ernſtes überdrüſſig, von den Clerikern, die ſich mit der Aufführung der geiſtlichen Dramen abgaben, dadurch wieder herbeigezogen wurde, daß man das Komiſche mit dem Ernſten, Unheiliges mit dem Heiligen vermiſchte; wie ſolche Komödien in den Kirchen oder an anderen geweihten Plätzen aufgeführt und gewöhnlich nur an den höchſten kirchlichen Feſten unmittelbar nach dem Gottesdienſte, den man, um das unruhige Volk nicht zu lange hinzuhalten, lieber abzukürzen ſuchte, gegeben wurden; wie ſich bei den großen Prozeſſionen, z. B. am Fronleichnamsfeſte, komiſche Figuren, Larven und Spaßmacher einfanden; wie die Faſtnachtpoſſen den Entbehrungen der vierzig Tage vorangingen, und dem Weihnachtfeſte das Narren- und Eſelsfeſt zur Seite ſchritt. Ein Gleiches zeigt ſich im Felde der Kunſt. Auf ſie wirkte Beides ein, ſowohl der grämliche Charakter altteſtamentlicher Buße und hierarchiſcher Zucht, von dem ich oben geſprochen habe, als auch der komiſche und launigte. Lezteren finden wir z. B. in alten Miſſalien und Horen, ſo wie in anderen Mannſcripten und Druckwerken, wo neben dem ernſthafteſten und ſtrengſten Inhalte lächerliche Zeichnungen und Malereien, von Thieren und Menſchen, namentlich Thieren in Mönchskleidung, ferner höchſt gemeine Darſtellungen einer rohen Laune vorhanden ſind. Dahin gehören ferner die frazzenhaften Geſtalten an den alten Gebäuden, auch an Kirchen und Münſtern, die komiſchen Gruppen, die namentlich im Basrelief, theils in Stein ausgehauen, theils in Schnitzwerk vorkommen, und die nicht ſelten den Kreis des harmlos Komiſchen überſchreiten und in das Gebiet der Satyre hinübertreten. Ich erinnere dabei nur an die Geſchichte der Dome zu Magdeburg, Straßburg und Bern.

Dieſe komiſche Seite der mittelalterlichen Kunſt war recht eigentlich ein in der Natur ſelbſt begründetes Gegengewicht gegen das Extrem ſcholaſtiſcher Leere in einer ſpitzfündigen Theorie, harten Zwanges in der hierarchiſchen Kirchenverfaſſung und grämlicher Asceſe in der Mönchsmoral. Gegen ſolche Feſſeln lehnte ſich in kräftigem Selbſtbewußtſeyn das friſche Leben und die jugendliche Natur der nordiſchen Völker auf. Den rechten Weg in einer geläuterten Myſtik zu finden, dazu war die Maſſe noch nicht reif. Daher nahm ſie ihre Zuflucht zum Scherze, um die Laſt kirchlicher Gebote und heiliger Legenden ſich zu erleichtern. Am eifrigſten war der niedere Clerus ſelbſt befliſſen, theils gegen die höhere Geiſtlichkeit, theils unter ſich das Spiel der Laune walten zu laſſen. So war, wie ich ſpäter genauer nachzuweiſen hoffe, eine künſtleriſche Oppoſition, eine Sprache des ſittlichen Gefühls im Gewande der, nur nicht immer genug leichten und anmuthigen, Phantaſie unter dem Drucke der Gegenwart und gegen denſelben vorhanden.

Nicht zu verkennen iſt es aber auf der andern Seite, daß die Form dieſer Oppoſition oft zum Unchriſtlichen ſich neigte und mit den uralten komiſchen Elementen im Gottesdienſte des griechiſchen und römiſchen Heidenthums zuſammenfiel, worüber in der neueſten Zeit höchſt ſchätzbare Unterſuchungen angeſtellt und überraſchende Reſultate aufgewieſen worden ſind. Dieſe Form hatte deſto leichter Eingang finden können, je weniger ſich die Kirche dagegen geſträubt, je eifriger ſie im Gegentheile aus Accommodations-Eifer darnach geſtrebt hatte, manche Merkmale des jüdiſchen und heidniſchen Prieſterthums, der Opfer, der Ceremonien, Gewänder, Gefäße, Tempel u. ſ. w. in ſich aufzunehmen und Feſte, Spiele, Gelage des Heidenthums in chriſtliche Sitten zu verwandeln.

In die Reihe künſtleriſcher Produktionen, welche dieſe launigte Seite des mittelalterlich-religiöſen Volkscharakters repräſentiren, muß man ſonach auch die Todtentänze ſtellen, ſo ferne auch in dieſen auf eine merkwürdige Weiſe, um ſo merkwürdiger, je ſonderbarer mit dem Ernſten, Schauderhaften, Widerlichen gemiſcht, das Heitere und Poſſenhafte ſich hervordrängt. Künſtler, wie ein Manuel, Holbein u. A. konnten nicht anders, als mitten unter dem Grauen der Todesdarſtellung ihre Satyre ſpielen laſſen. Ueberhaupt erklärt ſich aus dieſem Zuſammenhange mit dem Geiſte der Zeit am genügendſten das Joviale, nicht ſelten Bitter-Scherzhafte in den Todtentänzen. Und die große Anzahl der noch jezt vorhandenen Todtentänze in Wandgemälden, Miniaturen, Holzſchnitten und Kupferſtichen läßt nicht nur auf eine unermeßliche der für uns verloren gegangenen ſchließen, die zum Theil für immer vernichtet ſind, zum Theil nur des Entdeckers warten, wie denn unlängſt in der Neuen Kirche zu Straßburg ein altes Todtentanzgemälde beim Reinigen der Wände ge-

Digitized by Google

funden worden iſt; ſondern wir können von der großen Verbreitung der Bilder von ſolchem Geiſt und Charakter zurückſchließen auf die Tendenz und die getheilten Intereſſen der Zeit. Manche Künſtler mögen vielleicht der urſprünglichen religiöſen Tendenz dieſer Bilder die komiſche Seite vorangeſtellt und das Ganze zunächſt als eine Aufgabe für ihre poetiſche Laune angeſehen haben. Namentlich dürfte dies bei **Holbein** der Fall geweſen ſeyn, obwohl auch ihn mehr ein ernſter Humor als heitere Phantaſie auf mehreren Blättern geleitet hat. Aber an den früheren und früheſten Todtentänzen wird es zweifellos klar, wie ſich in dieſem Gegenſtande das Moraliſch-Ernſte und das Poſſierlich-Heitere durchdrang und wie dieſer Widerſpruch nur in ſo vielen anderen Widerſprüchen des damaligen Zeitalters und Geſchlechtes, dieſe in jenem ihre Deutung fanden. Dieſer Widerſpruch, der in den Erſcheinungen des Mittelalters liegt, zeugt eben für den Satz, daß das Mittelalter mit ſeinen Vorſtellungen, Einrichtungen und Gebrechen nur den Durchgang zum Beſſeren bildete und den Gährungsſtoff nährte, aus welchem die geſunde, klare und harmoniſche Kraft ſpäterer Zeiten ſich entwickeln ſollte im Glauben und im Leben.

(Die Fortſetzung folgt.)

Aufforderung an Künſtler.

Der ſächſ. Kunſtverein hat am 21. Decbr. 1829 in einer Generalverſammlung beſchloſſen, ſeine Wirkſamkeit zu erweitern, was ihm durch die Großmuth ſeiner erhabenen Beſchützer und die edle Freigebigkeit vieler Kunſtfreunde möglich geworden iſt, und wird ſich nicht, wie bisher, auf bereits fertige Kunſtwerke bei ſeinen Ankäufen beſchränken, ſondern auch auf Beſtellungen von Kunſtwerken eingehen, zu welchen Skizzen oder Cartons dem Comité vorgelegt werden.

Es ſoll jedoch von der jährlichen Einnahme des Vereins nur ſo viel zu ſolchen Aufträgen beſtimmt ſeyn, als nach Beſtreitung der Regiekoſten und dem Ankaufe von als ausgeführt ſich dargebotenen und beifallswürdigen Kunſtwerken, am Schluſſe der Jahresrechnung übrig geblieben iſt, und daher diesmal der Saldo von der Einnahme des verfloſſenen Jahres für Aufträge an Künſtler verwendet werden.

Unterzeichneter ladet alle in dem Königreiche Sachſen, den Großherzoglich Sachſen Weimarſchen und Herzoglich Deſſauiſchen Landen einheimiſchen Künſtler ein, ihm Cartons oder Skizzen zu ſolchen Kunſtwerken, welche ſie auszuführen geſonnen ſind, und wozu ſie ſich die Aufgaben aus freiem Antriebe, aus dem Bereich der Geſchichtsmalerei, gewählt haben, zu überſenden.

Es iſt erforderlich, daß von den Künſtlern die Größe und die Zeit angegeben wird, in welcher ſie ihre Entwürfe ausführen wollen.

Auch ſind alle Künſtler hierzu eingeladen, welche in dieſen, mit dem ſächſ. Kunſtvereine verbundenen und oben genannten Ländern geboren wurden, wenn ſie auch gegenwärtig ſich an andern Orten, oder auf Reiſen, die ſie zu ihrer Bildung unternommen haben, befinden, wodurch ſie uns nicht zu Fremden geworden ſind.

Der unterzeichnete Vorſtand des Vereins wird die Transportkoſten tragen, welche die Zuſendung und Rückſendung der Entwürfe verurſachen. Er wird dieſe Skizzen und Cartons dem Comité des ſächſ. Kunſtvereins zur Betrachtung vorlegen, und dieſer wird unter denen bis Anfang Mai's dieſes Jahres eingeſendeten Entwürfen das wählen, deſſen Ausführung ihm am wünſchenswertheſten erſcheint.

Entwürfe, welche nach der oben beſtimmten Friſt eintreffen ſollten, können dieſes Jahr nicht zur Concurrenz kommen, und die dadurch verurſachten Transportkoſten von dem Vorſtande nicht übernommen werden, ſondern ſind von dem zu tragen, welcher ſeine Arbeit zu ſpät eingeſendet hat.

Der Kunſtverein bezweckt beſonders durch Aufträge zu Werken, wenn auch von einfacher Compoſition, doch größerm Maße als bisher (in welchen die Figuren nur wenige Zoll groß waren), ſolche Künſtler zu veranlaſſen und zu ermuthigen, die ſich der Geſchichtsdarſtellung widmen, weil dieſes Fach von der gewöhnlichen Kunſtliebhaberei nicht begünſtigt, darum weniger geübt, und nur in kleinern Bildern verſucht wurde; da doch nur durch Anregung für hiſtoriſche Gegenſtände die Kunſt wahrhaft gefördert und vom Gemeinen und Alltäglichem zum Edlen geführt werden kann, ſo wie auch nur durch Zeichnung, welche die menſchliche Geſtalt wenigſtens in zwei Drittheil ihrer natürlichen Größe darſtellt, der Künſtler Ausbildung zu erwerben und zu bewähren vermag.

Den üblichen Ausdruck: Geſchichtmalerei, wollen wir im weitern Sinne des Worts verſtanden wiſſen, und begreifen darunter die Darſtellungen von bedeutenden Zuſtänden oder Handlungen, es mögen dieſe nun aus der Geſchichte im engern Sinn, oder dem Bereiche der Poeſie geſchöpft ſeyn, in welchen ſich eine tiefere Gemüthsſtimmung oder ein höherer ſittlicher Grund ausſpricht, als in den Verrichtungen des alltäglichen Verkehrs der Menſchen, die dem Genremaler darzuſtellen überlaſſen bleiben.

Der Verein hofft durch ſolche Aufträge, wozu ſich Künſtler den Stoff aus freiem Antrieb wählen, das vielleicht reiner zu bewirken, was man anderwärts durch Preisaufgaben zu erreichen ſucht.

Johann Gottlob von Quandt.

Dresden, den 20. Febr. 1830.

Digitized by Google

N°. 24.

Kunſt-Blatt.

Donnerſtag, 25. März 1830.

Beiträge zur Geſchichte und Beurtheilung der Todtentänze.

Von Carl Grüneiſen.

(Fortſetzung.)

II.

Das komiſche Element der alten Todtentänze verdient e ne gründliche Berückſichrigung. So wenig ſich freilich in Begriffen und Worten die Laune eines poetiſchen Werkes oder einer künſtleriſchen Darſtellung zergliedern läßt; ſo ſind doch immer einzelne Andeutungen von Werth für die nähere Bezeichnung des Charakters, der in ſolchen humoriſtiſchen Erzeugniſſen wohnt, und für die genanere Kenntniß des Zeitalters, welchem ſie angehören.

Vor allem Uebrigen iſt es die Figur des Todes, in welcher ſich das komiſche Talent der alten Künſtler zu Tage legt. Hier gab ihnen der Contraſt, dieſer Nerv alles Komiſchen, eine unerſchöpfliche Quelle der mannigfaltigſten heiteren Situationen und lächerlichſten Merkmale an die Hand. Unverkennbar zeigt ſich dies ſchon auf demjenigen Blatte, welches in allen Todtentanzſammlungen den Tod allein, ohne Berührung mit Lebenden, darſtellt. In dem Beinhauſe ſieht man hier den Tod, welcher zum allgemeinen Tanze ladet. Auf dem Baſeler Bilde von 1440 ſtehen zwei ſolcher Schenſale, von welchen das eine auf der Trompete oder Zinke, das andre auf einer Pfeiſe bläst; lezteres hält mit derſelben Hand die Pfeife und eine kleine Trommel, die es mit einem gewöhnlichen Trommelſchlägel in der rechten Hand anſchlägt. Dieſer Tod iſt zugleich in tanzender Bewegung begriffen. Niclaus Manuels Todtentanz enthält auf demſelben Blatte drei Todte, welche auf Poſaunen blaſen; daneben ſitzt ein vierter auf einem Haufen von Schädeln und ſpielt den Dudelſack. In den Icones mortis, welche Holzſchnitte nach Holbeins Todtentanz geben, iſt ein ganzes Orcheſter in und vor dem Beinhauſe verſammelt, vorn ein Tod mit der Paucke, um ihn her die anderen mit Pfeifen, Zinken, Poſaunen u. ſ. w. So ſchauerlich es immerhin ſeyn muß, dasjenige Bild, deſſen Andenken der Menſch ſich ſo ungerne zurückrufen läßt, mit den heiteren Beſchäftigungen der Lebenden, mit Muſik und Tanz, dargeſtellt zu ſehen und an die nahe Berührung des Genuſſes mit dem Verluſte, des fröhlichen Daſeyns mit dem widerlichen Tode erinnert zu werden; ſo gewiß liegt doch etwas höchſt Komiſches gerade in dem Anblick des an ſich einander ſo Fremdartigen, daß Gerippe ſtehen, ſich bewegen, einen Tanz beginnen und durch muſikaliſche Inſtrumente zu demſelben alles, was da lebt, herbeirufen. Komiſcher wird aber die Geſtalt des Todes durch ſeine Verbindung mit Lebenden und durch die einzelnen Stellungen, Mienen und Attribute, welche ihm hier die Meiſter geben. Auf den älteren Todtentänzen iſt es gewöhnlich die Auffoderung einer einzelnen Perſon durch den Tod, mit ihm oder nach ſeinen Inſtrumenten zu tanzen, welche ſich auf der einzelnen Tafel zu erkennen gibt. Der Tod nimmt den Papſt, Kaiſer, König u. ſ. w. bei der Hand; er faßt, wie z. B. bei Manuel, mit Zierlichkeit die Hand der Damen, um ſie zum Tanze zu führen; er umſchlingt mit buhleriſcher Zärtlichkeit das junge Mädchen. Bei allen dieſen Bewegungen iſt ſein Mund geöffnet zum Lachen. Bald hält er einen Knochen in der Hand, um die Widerſtrebenden zu zwingen, oder nm die Trommel zu ſchlagen, wie bei dem Papſte auf dem Baſeler Bilde, wo der Tod auf einem als Trommel um ſeine Lenden gebundenen Schädel mit Todtenbeinen ſpielt. Bald bläst er auf Pfeife, Trompete, Dudelſack; bald ſpielt er die Mandoline vor vornehmen Frauen. Auch ſind ſeine Schläfe nicht ſelten mit einem Kranze bedeckt, wie bei dem Papſte des Baſeler Todtentanzes, wo er der dreifachen Krone gegenüber ſich durch ſeinen Kranz als den Sieger beurkundet. Oft trägt er die Kopfbedeckung oder das Werkzeug ſeiner Opfer, die Biſchoffsmütze, den Cardinalshut, den Helm und Panzer, geht als Meßknabe dem Prieſter voran, der das Sakrament trägt, ſtellt ſich im Narrenkleide mit der Schellenkappe dar, tritt vor die erſchrockene Königin (im Baſeler Todtentanze) mit langen wallenden Haaren, nimmt dem Koch die Pfanne aus der Hand oder trägt ihm den Bratſpieß voraus u. ſ. w. Bei Manuel insbeſondere bewegt er ſich in ſehr drolligten, doch keineswegs unſchönen Krümmungen des Körpers, hält den Ueberraſchten das Bein

Digitized by Google

zum Fallen vor, packt ſie am Barte, ſchleppt ſie gewaltſam weiter oder lockt ſie durch geſchmeidige Annäherung. So iſt es alſo ſchon allein die Figur des Todes, welche auf alle Weiſe das komiſche Intereſſe rege macht.

Nicht minder iſt dies bei den Lebendigen der Fall, welche der Knochenmann überfällt. Die verſchiedene Weiſe des Schreckens, der Ueberraſchung, des Staunens, der Betrübniß und Klage, der Flucht oder Abwehr, bringt einen gleichen Eindruck hervor. Namentlich muß dies bei den Hohen, Mächtigen, Reichen, Gelehrten, Kräftigen, Jungen und Geſunden bemerkt werden, zu welchen der Tod kommt. Der Papſt auf dem apoſtoliſchen Stuhle, von welchem er die Welt beherrſcht, oder auf dem Throne, wo er den weltlichen Regenten mit ſeiner Macht belehnt; der Kaiſer mit Scepter und Krone, die Kaiſerin im koſtbaren Gewande, der König an herrlicher Tafel ſchwelgend, der Kardinal im Augenblicke, wo er ſeine Kirchenwürde durch ein päpſtliches Schreiben empfängt, der Richter, während er dem Gelde der Beſtechung ſeine Hand öffnet, der Prediger auf der Kanzel, das junge Ehepaar auf dem Wege zum Brautgemach und dergleichen mehr; ſo ergreifend für jedes zärtere Gefühl dieſe Scenen ſeyn müſſen, bilden ſie doch durch die dabei vorkommenden Contraſte des vollen Lebensgenuſſes und der nahen Enttäuſchung ein komiſches Ganze, eine kräftige Satyre auf den trägen und ſtumpfen Sinn des Weltmenſchen und auf den Trotz der menſchlichen Hoffahrt, auf das Loos der menſchlichen Plane. Verſtärkt wird dieſer Eindruck durch die beigeſetzten Verſe, die, wenn auch unpoetiſch, doch z. Th. ſehr kräftig und von komiſcher Wirkung ſind.

Es bleibt aber nicht bei den allgemeineren Erſcheinungen des durch den Eintritt des Todes hervorgebrachten Schreckens. Die Satyre macht ſich namentlich gegen die Fehler und Schwächen derjenigen geltend, die dem überraſchenden Tode zu ſeinem Tanze folgen müſſen. So kann die Rüge des glänzenden und genußliebenden Hoflebens nicht ausbleiben, wie beſonders die deutſchen Reime des Baſeler Todtentanzes beſagen:

Todt zur Keyſerin:

Ich tanz Euch vor Fraw Keyſerin,
Springen hernach, der Tanz iſt mein:
Euwr Hoffleut ſind von Euch gewichen,
Der Todt hat Euch hie auch beſchlichen.

Die Keyſerin:

Viel Wolluſt hat mein ſtolzer Leib,
Ich lebt als eines Keyſers Weib:
Nun muß ich an dieſen Tanz kommen,
Mir iſt all Muth vnd Frewd genommen.

Ein Gleiches iſt bei der Königin und bei dem Herzog. — Gegen den Stolz und Trotz der Kriegsleute ſind vorzüglich die Blätter bei Holbein gerichtet, auf welchen ſie in unmächtigem Widerſtande dem ſtärkeren Tode unterliegen. — Die Juriſten, Advokaten, Richter, Amtleute u. ſ. w. werden öfters mit bitterem Hohne dargeſtellt, wie ſie Unrecht in ihrem Berufe ſich zu Schulden kommen laſſen. Dahin gehören unter anderen auch die Verſe, die beim Baſeler Todtentanze der Tod zum Juriſten ſagt: „es helfe da kein Fund noch Hofiren, kein Aufzug oder Appelliren.“ Auch den quackſalbernden Aerzten, den von ihrer Wiſſenſchaft über die Erde hinweggetragenen Aſtronomen, den in ihren Handel und Erwerb vertieften Kaufleuten werden durch die Gruppe, in der wir ſie mit dem Tode zuſammentreffen ſehen, ſo wie durch die mitfolgenden Strophen das Uebermaaß und die Auswüchſe ihres Thuns gerügt. Treffender aber kann nicht wohl die Ueberraſchung der eiteln Edelfrau ſeyn, als im Baſeler Todtentanze, wo dieſelbe den nahenden Tod im Spiegel wahrnimmt. Eben ſo launigt ſind andere Darſtellungen, namentlich in Holbeins Icones mortis, wo z. B. der Tod die Langſchläferin weckt, die Scheinheilige mitten im Gebete ergreift u. ſ. w.; lauter Scenen, die durch ihre ganze Haltung und Gruppirung den bitteren Scherz und tadelnden Humor der Künſtlers verrathen.

Die Satyre bezieht ſich jedoch mit vorzüglicher Kraft auf den Zuſtand des kirchlichen Lebens und der hierarchiſchen Einrichtungen der dem Zeitalter der Reformation vorhergehenden Jahrhunderte. In dem Baſeler Todtentanze deutet nur ein einziges Blatt auf den verderbten Zuſtand des klöſterlichen Lebens, indem die Bewegung des Todes bei der Aebtiſſin allerdings dasjenige zu berühren ſcheint, was die vielleicht erſt ſpäter entſtandenen Verſe unverholen dem Tode in den Mund legen. Beſtimmter jedoch und abſichtlicher tritt die ironiſche Richtung den kirchlichen Inſtitutionen und dem Pfaffenweſen in dem Todtentanze des Berneriſchen Reformators entgegen. In denſelben Jahren, in welchen die Oppoſition gegen den Ablaß und andere Mißbräuche des Kirchenthums in Luthers Geiſt erwachte, malte Niclaus Manuel Deutſch auf die Mauer des damaligen Dominikanerkloſters in Bern ſeinen Todtentanz. Geraume Zeit bevor die Reformation in Stadt und Canton Bern Eingang fand, wagte er mit kräftiger Hand und kühnem Pinſel aus ſeinem eben ſo wahrheitsliebenden als kunſtbegeiſterten Gemüthe die launigten Gebilde jenes Werkes hervorzuſtellen. Die merkwürdigſten ſeiner ſatyriſchen Anſpielungen ſind folgende: An der Sänfte, auf welcher der Papſt ſitzt, indem ihn der Tod ſeines Schmuckes entkleidet, ſind Schnitzwerke angebracht; darauf ſieht man den Erlöſer, wie er aus dem Tempel — als die Käufer und Verkäufer des Evangeliums — die Prieſter austreibt; ferner die Geſchichte von der Ehebrecherin, wo gleichfalls die Phariſäer und Schriftgelehrten mit Biſchoffsmützen umherſtehen.

Digitized by Google

Die Mönche werden gewaltſam hier am Bart, dort an der Kutte, auch am Fuß vom Tode gepackt und alſo fortgeſchleppt. Die von Manuel ſelbſt gefertigten Reime aber ſprechen auch bei ſolchen Gruppen, die nicht eben im Bilde beſondere Satyre verrathen, dieſe unzweideutig aus. So beim Cardinal, wie beim Papſte. Der Patriarch läßt ſich bittere Wahrheit ſagen, und der Biſchoff geſteht dem einladenden Tode, daß er ſeine Schaafe

„ dermaßen geweidet all,
Daß mir keins bliben iſt im Stall;
Gleich wie ein Wolff fraß ich die ſchaff;
Jezt ſind ich darumb grauſam ſtraff.

Und ſo beim Abte, beim Prieſter, beim Doktor des Kirchenrechtes, bei den Mönchen, Nonnen u. ſ. w. Es ſpricht ſich hier derſelbe Geiſt des religiöſen und moraliſchen Eifers aus, der in den poetiſchen Satyren des Mittelalters weht, von welchen *Flögel* in ſeiner Geſchichte der komiſchen Literatur theils eine anſchauliche Schilderung, theils kräftige Auszüge gegeben hat. Auch bei Holbein, der indeſſen ſchon mit den erſten Fortſchritten der Reformation bekannt und in England ohne Zweifel zum proteſtantiſchen Bekenntniß übergetreten war, findet ſich manche derbe Ironie dieſer Art. Ueber dem Papſte ſitzt (in dem Mechelnſchen Werke) ein Teufel, ein anderer fliegt auf demſelben Blatte mit einer Bulle herbei. Den feiſten Pfaffen zieht der Tod mit ſeinen Trophäen, Mitra und Hirtenſtab, davon. Den geizigen Mönch packt er, ihm ſeine Kaſſe zu entreißen. Dazu ſind auch die aus dem Franzöſiſchen von Georg Aemylius in lateiniſche Diſtichen überſetzten Worte ſehr paſſend.

Aus dem Bisherigen erhellt ſomit eine heitere Laune nicht nur, ſondern auch eine ſatyriſche Tendenz gegen die Gebrechen und Auswüchſe einzelner Stände in der Geſellſchaft, namentlich gegen die Fehler des geiſtlichen Standes und die Anmaßungen der Hierarchie in jenen Darſtellungen des Todtentanzes. So kräftig und ſcharf, als irgendwo ſonſt in den Erzeugniſſen der mittelalterlichen Kunſt und Poeſie, findet ſich in den Todtentänzen dieſes komiſche Element.

(Die Fortſetzung folgt.)

Die Büſte des Johann Heinrich Voß, in Gyps-Abguß von Bildhauer Zwerger zu Frankfurt a. M.

Herr Zwerger, der aus Rom zurückgekehrt, im Städelſchen Inſtitut dahier ſchon mehrere ſeiner ſehr anziehenden, beſonders in Marmor ausgeführten Arbeiten aufſtellte, die zum Theil in hohen Preiſen nach England verkauft worden ſind, hat auf Bitte vieler Freunde und Verehrer die Büſte des ſeligen Johann Heinrich Voß nach einer guten Todtenmaske modellirt.

Die Aehnlichkeit iſt demſelben ſo ganz gelungen, daß ſie jedem Beſchauer wie in die Augen fällt. Wir können dies mit Ueberzeugung ſagen, da wir davon einen ſchönen Abguß vor uns haben; ja wir wollen damit zugleich öffentlich vor dem Publikum unſern Dank gegen Herrn Zwerger ausſprechen, welcher die ſchwere Aufgabe ſo glücklich gelöst und der, faſt unter gleichen beſchränkten Mitteln, ſeine beſondere Gabe und Geſchicklichkeit in ſolchen Wiederbelebungen auch an der Büſte unſeres Städels erwieſen hat.

Die Angehörigen und namentlich unſre allverehrte Wittwe Voß, deren Urtheil wohl das competenteſte ſeyn möchte, ſind durch dieſe Büſte mehr befriedigt worden, als durch alle Porträte, Kupferſtiche und Steindrücke, welche von Vater Voß bekannt ſind, denn der Künſtler hat aus der Maske des eben Erſtorbenen wieder ſo viel Leben in ſeine Büſte zu bringen verſtanden, daß die ſcharf ausgeſprochenen Züge des eigenthümlichen Mannes wirklich zum betrachtenden Auge zu reden ſcheinen. Gewinnen an Lieblichkeit könnte die Büſte nur noch, wenn ſie in Marmor ausgeführt würde, der vor dem Gyps natürlich das voraus hat, daß er ſein klares Licht, wie lebendig von innen heraus, zu entwickeln und zu erhalten ſcheint.

Herr Zwerger wird ſich vieler Beſtellungen zu erfreuen haben, da er den Preis ſo billig und nur auf drei Dukaten für die in eine Kiſte gepackte Büſte geſtellt hat. Was wir aber noch außerdem wünſchen, und wozu wir die große Zahl der Freunde und Verehrer Voßens hiemit auffordern, iſt: *daß ſie ſich vereinigen möchten, dieſem hochgefeierten, verklärten, mächtigen Kämpfer für Licht und Wahrheit, welche ſeine eigene Führer bis in den Tod geblieben, auch auſſer dem in ihren Herzen, ein dauerndes, äußerliches Andenken, Seinem Sinne würdig, zu ſtiften, und zugleich deſſen Büſte von Herrn Zwerger in Marmor ganz vollendet ausführen zu laſſen.*

An vielen Beiträgen zum Einen und Andern wird es ſicher nicht fehlen, denn je weiter die Zeitgeſchichte ſich entwickelt, je mehr beurkundet ſich uns in den auffallendſten Erſcheinungen der klare Sehergeiſt unſeres ſeligen Vater Voß, und verpflichtet je länger je mehr Mit- und Nachwelt zur dankbarſten Verehrung gegen ihn.

W. H**.

Digitized by Google

Kupferſtich- und Holzſchnittkunde.

Zuſätze zu Joſeph Hellers Leben und Werke Albrecht Dürers.

Holzſchnitte.

(Fortſetzung.)

H. No. 60. Der Calvarienberg.

Man hat von dieſem Blatte ſpätere Abdrücke, in welchen ſich unten links ein Sprung in der Platte zeigt; auch ſieht man die Nagelſpitze nicht mehr, welche in den alten Abdrücken hinter dem Kreuzbalken hervorkommt, woran die rechte Hand des Schächers links, befeſtigt iſt. Dieſe Veränderung entſtand dadurch, daß die Spitze des Kreuzbalkens, die vielleicht beſchädigt worden, durch eine neue erſezt wurde, die ſich aber mit dem Balken nicht ſo gut verbinden konnte, um dem Auge nicht gleich als eingeſezt zu erſcheinen.

H. No. 63. Die heilige Dreifaltigkeit.

Originalſeitige Copie, die Engel ſind weggelaſſen und unten links kniet ein Mann in altdeutſcher Tracht, neben welchem ein Schild mit dem Zeichen

Höhe 2 Zoll 11 Linien, Breite 2 Zoll 1 Linie. Buchdruckerzeichen.

Originalſeitige Copie, jedoch nur der Kopf Gott Vaters und ein Theil von dem des Jeſus. Von dem Meiſter A. C. B. Vol. 9 pag. 482, wo das Monogramm irrig A. G. gedeutet wird. Oben rechts ſteht das gewöhnliche Zeichen des Meiſters. Höhe 2 Zoll 11 Linien, Breite 1 Zoll 10 Linien. Nicht im Bartſch.

Wahrſcheinlich copirte der Meiſter das ganze Blatt. Wäre dieſer Abdruck nicht von einem deutlichen Plattenrand und Einfaſſungsſtriche umgeben, ſo könnte man glauben, es ſey ein Theil eines Abdrucks von der ganzen Platte.

H. No. 61 ad 79. Die Offenbarung.

Von den Copien von H. Gräf nach A. Dürer findet man frühere Abdrücke ohne Text auf der Rückſeite. Die Angabe des Capitels, welche in den Abdrücken mit Text mit beweglichen Lettern gedruckt iſt, wurde in den frühern Abdrücken von einem Holzſtöckchen abgezogen, auf welchem ſich die einzelnen Buchſtaben befanden. Die frühern Abdrücke ſind oben rechts nicht numerirt.

C. van Sichem hat mehrere Blätter aus der Offenbarung nach Dürer copirt. Sie ſind alle ſowohl mit Dürers, als mit van Sichems gewöhnlichem Monogramm bezeichnet und haben niederländiſchen Text auf der Rückſeite. Höhe 4 Zoll 2 Linien, Breite 2 Zoll 9 Linien.

H. No. 80 — 89. Das Leben der Maria.

Von dieſem ſowohl, als von der großen Paſſion liegen mir Abdrücke ohne Text vor, die offenbar älter und kräftiger ſind, als die mit Text, weshalb alſo nicht immer anzunehmen ſeyn dürfte, daß die ohne Text ſpäter ſind, als die mit demſelben.

H. No. 82. Der Engel erſcheint dem heil. Joachim.

Gegenſeitige Copie in Kupferſtich. Ohne Zeichen. Höhe 3 Zoll 1 Linie, Breite 2 Zoll 4 Linien.

H. No. 90. Die Beſchneidung.

Originalſeitige, verkleinerte Copie in Kupferſtich. Der Mann, welcher den Leuchter trägt und mehrere Figuren aus dem Hintergrunde, fehlen. Unten links Dürers Monogramm, aber der Querſtrich im A fehlt.

Höhe 3 Zoll 1½ Linie, Breite 2 Zoll 4 Linien. Scheint von N. Nelli.

In den ſpätern, ſtark retouchirten Abdrücken dieſes Blattes iſt der Querſtrich im A des Monogramms hinzugefügt.

Gegenſeitige Copie in Kupferſtich. Unten rechts das Zeichen Dürers und am Rande derſelben Seite die Jahrzahl 1510.

Höhe 9 Zoll 11 Linien, Breite 7 Zoll 9 Linien. Sehr mittelmäßig gearbeitet.

H. No. 93. Die Flucht nach Aegypten.

Originalſeitige Copie. Die Kuh iſt weggelaſſen. Höhe 8 Zoll? Breite 5 Zoll 6 Linien?

H. No. 106. Heilige Familie mit den Kaninchen.

Copie 1 kommt auch in Abdrücken vor, worauf man lieſt:

S. Maria mit ihrem Kindlein Jeſu und Joſeph.

H. No. 108. Der heil. Chriſtoph 1511.

Originalſeitige, ſchöne Copie ohne die Jahrzahl und ohne den Baum links. Den Kopf des kleinen Jeſus umgibt ein runder Heiligen-Schein. Höhe 7 Zoll 5 Linien, Breite 6 Zoll.

H. No. 109. Der heil. Chriſtoph mit den Vögeln.

Spätere Abdrücke dieſes Blattes haben oben rechts die Jahrzahl 1512.

H. No. 113. Der heil. Georg.

Sehr ſchöne, originalſeitige Copie. Die Schenkel des A im Zeichen Dürers gehen bis an den untern Einfaſſungsſtrich.

Höhe 8 Zoll, Breite 5 Zoll 4 Linien.

(Die Fortſetzung folgt.)

Digitized by Google

N°. 25.

Kunſt-Blatt.

Dienſtag, 30. März 1830.

Beiträge zur Geſchichte und Beurtheilung der Todtentänze.

Von Carl Grüneiſen.

(Fortſetzung.)

III.

Eine weitere Erwägung gebührt dem äſthetiſchen und künſtleriſchen Werthe der Todtentänze, wohin namentlich auch die Unterſuchung gehört, in welchem dieſem Werke die Idee am genialſten und, was ihre Ausführung betrifft, am gelungenſten hervortrete. Die alten Todtentänze können ſämmtlich ihr Zeitalter wie in dem ihnen zum Grunde liegenden Gegenſtand und der ſie begleitenden Tendenz, ſo in ihrer äußeren Anordnung und Darſtellung nicht verläugnen. Einfach und ungeſucht ſind die älteſten Gruppen; das Ganze theilt ſich in viele einzelne Blätter oder Scenen, auf welchen beinahe durchgängig nur zwei Figuren, der Tod und ein Menſch, ſich befinden, und dieſe beiden Figuren ſind gewöhnlich in der hergebrachten Steifheit und Magerkeit mittelalterlicher Zeichnung gehalten. Doch hat die Danse Macabre im Holzſchnitte vom Jahre 1485 beim Wucherer zwei menſchliche Figuren mit der des Todes auf Einem Blatte. Der Straßburger Todtentanz zeichnet ſich dagegen dadurch aus, daß er faſt lauter Gruppen von mehreren als zwei Figuren enthält, Gruppen, auf deren ſinnreiche Anordnung Herr Profeſſor Schweighäuſer im Kunſtblatt (1824 S. 286) aufmerkſam macht, obwohl er nicht unterläßt, die Fehler der Zeichnung zu berühren. Auch im Manuel'ſchen Todtentanze ſind mehrere Abtheilungen reicher beſetzt. Holbein aber, der ohnehin die gewöhnliche Weiſe eines Tanzes verläßt, geht auch in der Anzahl der Figuren von der früheren Obſervanz ab. Der Idee des Tanzes ſcheint mir das in der Todtenkapelle der Marienkirche zu Lübeck befindliche Bild, ſo weit ich mich der eigenen Anſchauung deſſelben noch erinnere, am meiſten treu geblieben zu ſeyn.

Einen beſonderen künſtleriſchen Werth kann man auſſer der kunſtgeſchichtlichen Bedeutung den älteſten Todtentänzen nicht zuerkennen. Einfachheit der Motive und der Gruppen, ſo wie die Mangelhaftigkeit der Zeichnung, laſſen dies wohl nicht zu, wenn gleich Einzelnes in Idee und Darſtellung, beſonders in den Köpfen der überraſchten Menſchen, wirklich anziehend iſt. Der Baſeler Todtentanz ſoll dem in Straßburg aufgefundenen hierin, nach dem Urtheile des oben genannten Gelehrten, nachſtehen. Wirkliche Vorzüge aber vor allen früheren, Genialität in der Auffaſſung und Behandlung des Gedankens, Eleganz, Reinheit und Würde der Zeichnung können, ſo lange von dem Straßburger Werke keine genauere Beſchreibung oder, was ich nach dem Vorgange anderer Werke empfehlen möchte, lithographiſche Vervielfältigung vorhanden iſt, nur von den Todtentänzen Holbeins und Manuels gerühmt werden. Hier iſt das Steife und Harte, das Einförmige und Langweilende der älteren Darſtellungen glücklich vermieden. Aber zwiſchen beiden Werken herrſcht eine ſehr große Verſchiedenheit in Geiſt und Behandlung. Da die Holbeiniſchen Holzſchnitte in Originalien und in Copien allgemein verbreitet, auch das Werk von Mecheln nach den Zeichnungen in Petersburg weit bekannt und Holbein im Todtentanze für den größten oder einzig großen Meiſter gehalten iſt; ſo will ich den Verſuch machen, die Vorzüge und Eigenthümlichkeiten ſeiner Zeichnungen näher zu beſtimmen, und dieſen die Arbeit Manuels, von welcher wohlgelungene Copien, von Albert Kaw und M. Stettler, noch aufbewahrt werden und die des Letzteren durch den Steindruck *) zu bekommen iſt, in ihrem originalen Werth an die Seite zu ſtellen.

Die Holbeiniſchen Imagines mortis zeigen den Reichthum an Figuren und die charakteriſtiſche Mannigfaltigkeit von Gruppen, die man aus ſeinem größeren ernſthaften Werke, der Paſſion, auf der Bibliothek zu Baſel, kennt. Es läßt ſich nicht läugnen, daß in ſeinen Zeichnungen zum Todtentanze manche Scenen, ja die meiſten ſich finden, welche völlig neu ſind, wie unter anderen Papſt, Kaiſer, Cardinal, König, Kaiſerin, Biſchof, Canonicus, Richter, Advocat, Prieſter, Buhlerin, Schiff, Brautpaar,

*) In Folio, bei der Haller'ſchen Lithographie in Bern.

BAYERISCHE STAATS-BIBLIOTHEK MUENCHEN

Digitized by Google

Bauersmann, Schlemmer, Bettler auf dem Stroh. Er weicht ferner durch zuſammengeſetztere Gruppen von der früheren Weiſe, blos ein Paar auf jedem Blatte darzuſtellen, ab und hat nur wenige Scenen, auf welche außer dem Tode eine einzige lebendige Perſon iſt, wie der Blinde, der Narr, die Ritter und Lanzknechte, der Krämer, der alte Mann, der Wucherer, der Aſtronom. Seine Gruppen ſind durch ihre Mannigfaltigkeit immer wechſelnd und ungemein unterhaltend. Bei jedem einzelnen Gegenſtande ſcheint er gleich originell geblieben zu ſeyn und mit friſcher Kraft gedacht und geſchildert zu haben. Man hat daher mit allem Rechte ſeine Holzſchnitte und nächſt dieſen die durch Chriſtian von Mechel bekannten Zeichnungen für die reichſte Sammlung und im Verhältniß dieſes Reichthums geiſtvollſte Schöpfung des Todtentanzes ausgegeben. Aber für großartiger, für tragikomiſcher oder komicotragiſcher möchte ich die Bilder von Niclaus Manuel erklären. Dieſe ſchließen ſich zwar enger an die ältere Geſtalt der Todtentänze an, geben meiſtens nur ein Paar in jeder Abtheilung und haben faſt durchgängig den Charakter einer Einladung oder eine gewaltſame Aufforderung zum Tanze. Schon in dieſer Anlehnung an die alterthümliche Art liegt aber ein Vorzug für den Künſtler, der dieſe veraltete Form in originellem Geiſte zu behandeln wagt. Einfachheit der Verhältniſſe, Klarheit der Anordnung, überhaupt das Ungeſuchte in Figuren und Gruppen gibt den poetiſchen und komiſchen Ideen, welche der Meiſter dadurch auszuſprechen weiß, das eigenthümliche Gepräge edler Würde. Nicht Mannigfaltigkeit allein und Reichthum der Geſtalten und Situationen verleiht dem Bilde äſthetiſchen Werth; gerade in der einfachen Form und in concentrirten Gruppen ſtellt ſich oft Tiefe der Empfindungen, Kraft des Geiſtes, Schwung und Lebhaftigkeit der Phantaſie dar. Und, daß es hieran nicht bei Manuel fehle, davon überzeugt ein Blick auf ſein Bild. Er hat unter den fünf größeren Gruppen ſeines Werkes nur drei, die man ſchön geordnet findet, und unter dieſen vielleicht nur zwei, die ſich mit den mehrgeſtaltigen Scenen in Holbeins Todtentanze meſſen dürften. Die einzelnen ſchlichten Gruppen ſind dagegen von energiſcher Wahrheit und beſitzen bei aller munteren Laune, welche darin herrſcht, eine ruhige, edle Haltung. Abwechſelung findet man auch hier in der Art und Weiſe, wie der Tod ſeine verſchiedenen Opfer abruft oder von hinnen führt. Beſonders liegt Scherz und Ernſt in der Figur des Todes. Jenen hat der Künſtler durch die ganz originellen Bewegungen, durch die ſonderbaren Biegungen und Krümmungen des Körpers oder einzelner Glieder bewirkt, wodurch aber nichts Widernatürliches und Unangenehmes dem Beſchauer vor das Auge tritt, vielmehr nur die Lebendigkeit der einzelnen Gruppen und die humoriſtiſche Laune des Ganzen erhöht wird. Der Ernſt und das Strenge ſeiner Darſtellungen beruht vornehmlich aber auf der langen, ſeine Opfer überragenden Figur des Knochenmannes, die erſt ſo als eigentliches Schreckbild und unheimliche Macht erkennbar wird. Ueberhaupt bildet bei Manuels Todtentanze der Tod die Hauptfigur, während er bei Holbein hinter die anderen Geſtalten an komiſcher Wirkung zurücktritt.

Gehen wir in das Einzelne des poetiſchen Gehaltes der Ideen, die in dem reichbelebten Werke Holbeins, in dem erhaben komiſchen des Manuel ſich kundgeben; ſo kann das Sinnvolle in den Compoſitionen des großen Baslers nicht genug erhoben werden. Sein Talent iſt die Wahrheit im Einzelnſten. Daher auch ihm die ſeltene Gabe zukommt, die einzelnen Perſonen, die von dem unwillkommenen Tode überraſcht werden, in einer naturgemäßen, ihrer Eigenthümlichkeit und Lebensweiſe frappant entſprechenden Situation hinzuſtellen. Wie treffend iſt es, um einiger Beiſpiele zu erwähnen, daß der Tod dem ſchwelgenden Könige kredenzt, dem Säufer den Wein aus vollem Kruge in den offenen Schlund herabgießt; daß er dem eiteln, prunkſüchtigen Weibe eine Halskette von Todtenbeinen umhängt; daß er, der dürre Knochenmann, den wohlbewehrten und tapfer um ſich hauenden Ritter packt, um ihn in die zunächſtſtehende Bahre zu legen; daß er dem zur lezten Oelung eines Kranken über die Straße ſchreitenden Prieſter Licht und Glocke voranträgt u. ſ. w. Am gelungenſten kommt mir immer das Blatt vor, auf welchem der Tod unter dem Portal der Cathedrale dem von ſeinen Dienern und ſeinem Narren gefolgten Domherrn, der eben ſorgen- und gedankenlos einzutreten im Begriffe iſt, ein Stundenglas vor das Angeſicht hält. Hier iſt nach Idee, Anordnung und Ausführung Alles geleiſtet. Und wie bitter wahr iſt des Unglücklichen verlaſſene Lage auf dem Stroh, dem allein, ſo ſchmerzlich ſeufzend er ihn auch herbeirufe, der Tod ausbleibt. Wie freundlich dieſem gegenüber die Bilder der beiden Alten, die der muſicirende Freund heimführt. Und doch ſtehe ich nicht an, neben den ſinnvollen Compoſitionen dieſer Holbeiniſchen Bilder denen des Berneriſchen Malers, des älteren und unbekannteren Künſtlers, eine dem poetiſchen Werthe und dem Erfindungsgeiſte nach nicht minder ehrenvolle Stelle anzuweiſen. Das ächt Poetiſche findet man hier gleichfalls in dem Sinne für die Wahrheit und in der Aushebung der charakteriſtiſchen Situationen; wie denn namentlich da, wo der leichtfertige Handwerksburſche gutwillig ſich zum luſtigen Todtentanze entſchließt, ferner da, wo der Tod, zu dem Kind herabgebückt, daſſelbe ſpielend von der Mutter hinwegführt und ſo langſam, wie die beiſtehenden Verſe gleichfalls beſtätigen, auch die Mutter nachzieht. Am eigenthümlichſten aber und an pſychologiſcher Wahrheit reichſten iſt die Scene mit dem Ritter. Auf dem Baſeler Bilde ſieht man den Ritter und den Edelmann

in kläglicher Nachgiebigkeit die Aufforderung des Todes annehmen. Der ſpätere Holbein glaubte, ſeine Ritter, Edle und Kriegsleute am treffendſten im Kampfe mit dem Tode, in verzweifelter Gegenwehr darzuſtellen. Aber doch weiß der wahre Held, daß es kein Muth, ſondern tolles Erkühnen ſey, gegen das nach ewigen Geſetzen Unabwehrbare ſich wehren zu wollen. Der Muth des Helden bei der Annäherung des Todes iſt, mit Ruhe und Heiterkeit ihn zu erwarten und dadurch das Einzige, was hier zu fürchten iſt, die Furcht ſelbſt zu überwinden. Von dieſer Seite hat Manuel, der ein wirklicher Kriegsmann war und von dem noch ein Lied auf die von ihm mitgefochtene Schlacht bei Bicocca in Oberitalien vorhanden iſt, aus eigenem Bewußtſeyn die Sache aufgefaßt. Es iſt, als ob auf ſeinem Bilde der Tod ſich ſcheute, den Ritter anzugreifen; denn er kommt von hinten, mit der Mütze eines Lanzknechts bedeckt, und faßt den Speer des Helden mit beiden Händen dergeſtalt, daß er denſelben über der Bruſt des Gegners zu zerbrechen und dieſen wehrlos zu machen ſucht, ehe er ihn anzupacken wagt. Aber ruhig ſieht ihn der Ritter mit leicht gewendetem Haupte an, und läßt mit gelaſſen heiterem Muthe geſchehen, wogegen jede Widerſetzlichkeit vergeblich ſeyn würde. Er hält gleichſam unbewußt mit der linken Hand die Lanze, die er von den Knochenhänden ergriffen fühlt; aber unberührt ſteckt das Schwert in der Scheide. Die mitgegebenen Verſe lauten ſo:

„Ritter bruder aus Gottes Krafft,
„Viel guts habt ihr dem glauben gſchaft,
„Und auch beſchirmt die Chriſtenheit:
„Nemt an den Tod mit Frewdigkeit."

Ich hab mit Türken und Heiden gſtritten,
Und von unglaubigen viel erlitten;
Aber mit keinem ſtärkern hab ich gerungen,
Der mich als der tod hätte bezwungen.

Man würde mit Unrecht aus dieſer lezteren Strophe den Schluß ziehen, daß von einem Ringen des Ritters mit dem Tode hier die Rede ſey; dies liegt nicht nothwendig in den Worten und wird durch den Anblick des ruhigen Bildes ſelbſt unzweifelhaft beſeitigt. Welchen Werth Manuel auf dieſe Gruppe und ſomit auch auf die ihr zum Grunde ruhende Idee gelegt habe, beweiſt der Umſtand, daß er für ſie den gedoppelten Raum einer gewöhnlichen Abtheilung des Todtentanzes eingenommen hat.

(Der Beſchluß folgt.)

Baſel.

Leider herrſcht in der Schweiz, wie für eigentliche Wiſſenſchaftlichkeit, ſo auch für die Kunſt wenig entſchiedener Antheil, und daraus iſt es leicht erklärbar, warum wir unter anderen achtbaren Männern, auch vorzüglich unſre vortrefflichen Hiſtorienmaler, Vogel, Diſteli und Heß, nur ſelten mit wichtigeren Leiſtungen ihrer Kunſt auftreten ſehen; daß aber dieſe Künſtler nicht ſäumen, gediegene Arbeiten unter ihren Händen hervorgehen zu laſſen, ſo bald ſie ſich dazu berufen finden, verdient öffentlichen Dank und die Aufmerkſamkeit aller derer, welchen die Kunſt werth iſt.

So ſahen wir mit wahrem Vergnügen wieder ein fertiges Gemälde unſeres werthen Künſtlers H. Heß. Seine Aufgabe war die Vorſtellung des traurigen Endes Kaiſer Albrechts von Oeſterreich, wo er durch ſeinen Neffen, Hans von Schwaben, und deſſen Gefährten, den 1ſten Mai bei Fahrwiediſch ermordet wurde. Der Künſtler hat ſie mit der Einfachheit und Umſicht ausgeführt, die allein klaſſiſchen Werth ſichern. Er blieb bei der Handlung den geſchichtlichen Angaben der verdienteſten ſchweizeriſchen Geſchichtſchreiber, Tſchudi, Etterlin und Joh. v. Müller, getreu; bei den Umgebungen hielt er ſich mit Wahrheit an das Oertliche der wirklichen Gegend. — Heß wählte den Augenblick, in welchem Hans von Schwaben in erbitterter Hitze, das Schwerdt in der Hand, den Kaiſer plötzlich mit den Worten anfiel: „Du Hund! jezt will ich „dir diner Schmach lonen die du mir bewiſen und ſehen „ob mir min vätterlich Erb werden mög." Palm, Eſchenbach und Tegerfelden wenden ihre Roſſe und hauen auf den Kaiſer ein; Walther von Caſtelen, allerdings auch einer der Mitverſchwornen, von Grauen bei dieſer raſchen Uebelthat ergriffen, flieht eilends davon. Bei aller natürlichen Lebendigkeit der Handlung und bei der Farbenpracht, welche der Tracht jener Zeiten in Rüſtungen und Pferdegeſchirren zukommt, zeigt dieſe Hauptſcene nichts Verworrenes. Die Anordnung iſt trefflich, in großen Licht- und Schattenmaſſen gehalten. Der Ausdruck in Geberden und Mienen mannigfaltig entrüſtet, keck, verlegen, entſchloſſen, zaghaft, je nach der möglichen und wahrſcheinlichſten Eigenthümlichkeit der Handelnden und ſtets natürlich ohne alles Bizarre. Eine mächtige Eiche zunächſt hinter dieſer Scene ſcheidet den Vorgrund von dem Mittel- und Hintergrunde der in edlem, hiſtoriſchen Style aufgefaßten Landſchaft. Links, jenſeits den ſmaragdenen Fluthen der Reuß, am vorſpringenden Ufer, ſieht man einige von des Kaiſers zurückgelaſſenem Gefolge, beſchäftigt, ſich in eine Fähre einzuſchiffen; rechts auf entfernteren Höhen erblickt man die Schlöſſer Habsburg und Brunegg, zu deren Füßen ein ausgedehnter Urwald, den damaligen noch ſpärlichen Anbau bezeichnend, ſich quer über die Ebene bis in

Digitized by Google

die Ferne ausdehnt; ein Theil des Alpengebirges, das ſich über die hüglichte Ebene des inneren Schweizerlandes erhebt, bekränzt mit den Zacken ſeiner nie von Schnee entblößten Felshörner den Horizont. Nur leichtes Gewölk zieht über den Himmel. Die Form des Bildes, mehr hoch als lang, oben bogenförmig begrenzt, erlaubte dem Künſtler, auf eine ſchickliche Weiſe in den daſelbſt offen gebliebenen Ecken das Porträt ſeines ihm unvergeßlichen Lehrers, Koch in Rom, nebſt ſeinem eigenen anzubringen.

Dieſes für einen hieſigen Kunſtfreund beſtellte Bild, in Oel mit äußerſter Zartheit und zugleich meiſterhafter Beſtimmtheit gemalt, erinnert lebhaft an die Arbeiten unſeres Holbeins und macht um ſo mehr begierig auf die Vollendung einer neuen, vortrefflichen Compoſition, auch ein Ereigniß aus der Geſchichte der Schweiz darſtellend, welches Herr Heß bereits auszuführen begonnen hat.

Bened. Banga.

Neue artiſtiſche Werke.

1) Il nuovo Teatro di Parma, representato con tavole intagliate nello Studio di P. Toschi e descritto per brevi cenni da G. B. N. Parma ci tipi Bodoniani 1829. 12 S. Text. 8 Kpfr. Fol.

2) Il Vaticano descritto ed illustrato da Erasmo Pistolesi. fasc. 1 — 3. Roma, tipogr. della Soc. editrice 1829.

3) I Monumenti piu interessanti di Roma dalto dacimo secolo sino al secolo decimo ottavo, veduti in Prospittiva, disegnati, incisi ed illustrati dall' Architetto Luigi Rossini. Opera contenente 62 tav. ed il testo. Roma pr. l'autore e Scudellari.

Kupferſtich- und Holzſchnittkunde.

Zuſätze zu Joſeph Hellers Leben und Werke Albrecht Dürers.

Holzſchnitte.

(Fortſetzung.)

H. No. 114. Das Meßopfer 1511.

Copie 4 von Wierr kommt in ſpätern Abdrücken vor, wo die Jahrzahl 1585 in 1609 umgewandelt iſt.

H. No. 116. Der heil. Hieronymus in der Grotte 1512.

Von dieſem Blatte beſchrieb ſowohl Bartſch als Heller eine Copie an der Stelle des Originals.

Das Original iſt ohne Jahrzahl und weicht, abgeſehen von der viel größeren Schönheit der Zeichnung und des Schnittes, nur wenig von der mit der Jahrzahl 1512 bezeichneten Copie ab, weil dieſe mit viel Sorgfalt und Mühe gemacht iſt. Die bedeutendſte Abweichung der Copie vom Original zeigt ſich in den Grashalmen, welche in der Mitte der Grotte herabhängen. Sie reichen in der Copie bis auf den Rand des Gebirges am Meer, wogegen im Originale noch ein ziemlicher Zwiſchenraum zwiſchen dem Umriß des Gebirges und dem längſten Grashalme ſtattfindet. In Bezug auf das Format iſt die Copie dem Originale beinahe gleich, lezteres iſt wenig kleiner.

Von der Copie mit der Jahrzahl 1512 liegen mir zwei Abdrücke vor, welche beide alt und kräftig ſind und die Jahrzahl haben, ohne jedoch (wie Hr. Heller angibt) auf der Rückſeite bedruckt zu ſeyn.

H. No. 117. Der kleine Hieronymus.

Gegenſeitige, radirte Copie. Die Luft beſteht aus einer fortlaufenden Strichlage, während ſie im Originale aus zwei an einander geſezten Strichlagen gebildet iſt. Gleiche Größe mit dem Originale. Von dieſer Copie kommen auch Umdrucke vor.

H. No. 118. Die Enthauptung des heil. Johannes.

Copie 3 von Preſtel iſt urſprünglich von der Gegenſeite, Hr. Heller beſchrieb einen Umdruck.

H. No. 123. Der heil. Johannes und Hieronymus.

Copie 1 iſt von Marc Anton und nicht von A. Huberti.

H. No. 127. Die Marter der 10,000 Heiligen.

Die ſpätern Abdrücke dieſes Blattes zeigen in der Gruppe links mehrere Beſchädigungen der Platte und Wurmlöcher.

H. No. 132. Herkules.

In den ſpätern Abdrücken dieſes Blattes bemerkt man außer dem Sprung, der die Platte von oben bis unten durchläuft, viele Wurmlöcher.

H. No. 135. Die Umarmung.

Spätere Abdrücke dieſes Blattes findet man zuweilen von einem Mandat gegen die Neckerei begleitet. Es fängt an:

Wir die allergewaltigſten Herrn ꝛc. ꝛc.

31 Linien. Dann folgt der Holzſchnitt und unter dieſem ſteht:

Wer peen vnd Straf wil vermeyden, Der vexier
mich nit vch kans nitt leiden.

Die ganze Schrift iſt in Holz geſchnitten.

(Die Fortſetzung folgt.)

Digitized by Google

No. 26.

Kunſt-Blatt.

Donnerſtag, 1. April 1830.

Beiträge zur Geſchichte und Beurtheilung der Todtentänze.

Von Carl Grüneiſen.

III.

(Beſchluß.)

Wie reiflich überhaupt der Künſtler des Berneriſchen Gemäldes gedacht und bei der Anlegung des Einzelnen auch den Zuſammenhang des Ganzen und die Beziehungen der einzelnen Gruppe zu den übrigen erwogen habe, zeigt ſich nirgends deutlicher, als bei dem Narren. Dieſer iſt in dem Manuel'ſchen Werke die einzige Figur, die mit dem überraſchenden Widerſacher ringt und eben darin das unzweideutige Zeugniß, daß ſie den Narren vorſtelle, liefert, wenn dieſer auch nicht mit dem Schellenrock angethan wäre; während Holbein und die früheren Maler den Narren ſo vernünftig ſeyn laſſen, ſich dem Tanze ohne weitere Umſtände anzuſchließen.

Frägt man aber zuletzt nach der Ausführung beider Werke, ſo iſt in ihrer Art jede gelungen zu nennen, ſo fern aus den ſchönen Copien des Berneriſchen Todtentanzes und aus anderen in Baſel aufbewahrten Temperagemälden Manuels auf das Original im Dominicanerkloſter zu Bern geſchloſſen werden darf. Manuel iſt als trefflicher Zeichner durch Hegners Urtheil anerkannt. Namentlich hat er ſeine kräftige und nicht minder elegante Hand im Todtentanze gezeigt, und hier vorzugsweiſe an der Figur des Todes ſelbſt, wie ich ſchon früher mehrere Male bemerkt habe. Es iſt wohl die Frage, ob Holbein, wenn er ſeine Blätter in einem größeren Umfang ausgeführt hätte, eben ſo von den Mängeln und Härten der damaligen Zeichnung freigeblieben wäre. Billig muß man die Rundung der Formen bewundern, welche durch ihre eben ſo freie und geniale, als naturgemäße Behandlung einer ſüdlicheren Heimath anzugehören ſcheinen. Auffallend iſt bei dieſem ſeltenen Künſtler die Art und Weiſe, wie er mit den menſchlichen Haaren bisweilen verfährt, die, wie auf mehreren ſeiner noch vorhandenen Originalbilder, ſo auch auf dem Todtentanze (z. B. bei der Eva, bei dem Tode, der den Prieſter an der Kapuze packt u. ſ. w.) gleichſam elektriſch auseinanderflattern. Uebrigens hat auch Holbein etwas Aehnliches auf dem Blatte, auf welchem zwei Todte die Herzogin aus dem Schlafe wecken.

In Idee und Behandlung des Todes iſt offenbar Manuel dem ſpätern Holbein überlegen. Ja, es muß befremden, wenn man bei kurzer Vergleichung wahrnimmt, daß die originellſte Figur des Todes bei Holbein, auf dem Blatte der Königin, nicht Original, ſondern bis auf ſehr geringe Abweichungen dem Baſeler Gemälde von 1440 entnommen iſt, wo dieſelbe Figur im Narrenkleid und mit der Schellenkappe in derſelben Poſition den Narren mit ſich abführt.

Ein gleicher Vorzug kommt beiden Werken auch in der Anordnung der Hintergründe zu. Holbein hat je nach Bedürfniß oder Luſt architektoniſche oder landſchaftliche Scenen aller Art ſehr paſſend mit ſeinen Gruppen verbunden. Der Todtentanz von Manuel hingegen iſt zunächſt unter den Säulenbögen eines klöſterlichen Kreuzganges geordnet; aber durch die Bogenöffnungen hindurch öffnet ſich auf den meiſten Blättern der Blick in Landſchaften, die durch Seen, Bergreihen, Städte, Landhäuſer u. ſ. w. an die vaterländiſchen Gefilde des Künſtlers erinnern und durch mannigfache Abwechſelung, ſo wie durch ein Maaß in der Behandlung, welches Manuel bei ſeinen Hintergründen nicht immer zu halten wußte, an und für ſich ſehr ſchön zu nennen ſind, und den Eindruck der Figuren und Gruppen, welche dadurch umgeben werden, noch um vieles erhöhen.

IV.

Auf der königlichen öffentlichen Bibliothek zu Stuttgart befindet ſich ein Bilderwerk von ſechs Bänden in Folio, welches der Herzog Carl von Würtemberg aus dem Frauenkloſter zu Plöck in Oeſtreich gewonnen hat. Der größere Theil dieſes ſonderbaren Kunſtwerkes enthält eine Sammlung von Kleidertrachten nach den verſchiedenen Ständen und Beſchäftigungen der Menſchen. Sie ſind von Seide und anderen Stoffen gewirkt und zum Theil reich mit Gold und Silber geſtickt. Nirgends findet ſich eine Angabe, zu welcher Zeit, von wem und wo dieſe

Digitized by Google

Sammlung verfertigt worden ſey. Doch leiten einige Umſtände auf die Vermuthung, daß die Entſtehung dieſer Bilder in die Periode des Kaiſers Franz I. und der Maria Thereſia, wo nicht in die frühere Leopolds I. gehöre. In dem erſten Bande nämlich wird die kaiſerliche Familie dargeſtellt, dabei der Erzherzog Joſeph ausdrücklich auf der Kehrſeite, die gewöhnlich eine Erklärung der voranſtehenden Figuren in franzöſiſcher Sprache gibt, bezeichnet; und neben dem jungen Erzherzog werden mehrere Prinzeſſinnen als deſſen Schweſtern aufgeführt, ſo daß dies auf die kleine Familie des Kaiſers Franz und ſeiner Gemahlin Maria Thereſia zu paſſen ſcheint. In dieſem Falle wäre die Zeit der Ausführung in die Jahre 1745 ff. zu ſetzen. Da aber das Coſtüme der dargeſtellten Perſonen weniger aus dieſer Zeit, als aus der Periode Leopolds I., deſſen älteſter Sohn und Nachfolger gleichfalls Joſeph hieß, herrühren dürfte; ſo möchte man lieber dieſe frühere Zeit für den Urſprung der Bilder annehmen, wenn nicht dieſer Annahme der Umſtand entgegen wäre, daß Leopolds I. Sohn, Joſeph, keine ſo zahlreiche Familie hatte, wie die in unſerem Bilde dargeſtellte.

Die Abbildung der kaiſerlichen Familie, ſo wie die Darſtellung des vorkommenden Militärs in kaiſerlichen Uniformen läßt auf Wien oder einen anderen Ort in Oeſtreich, vielleicht auch auf eine bedeutendere Reichsſtadt, wie z. B. Augsburg, als die Heimath des Werkes, ſchließen.

In dem erſten Bande kommt nach der Abbildung der kaiſerlichen Familie, der deutſchen Churfürſten, des kaiſerlichen Hofſtaates, der weltlichen Ritterorden, mehrerer geiſtlichen Ritterorden und einiger weiblichen Orden auch ein ſehr langer Todtentanz vor. Dieſer entlehnt eine nicht geringe Anzahl von dem alten Tod zu Baſel. Aber das Eigenthümliche iſt auch hier die Anſchließung an das Coſtüme der modernen Zeit, und die Ausführung der Gruppen auf noch viel mehrere Stände, Beſchäftigungen und Sitten der Menſchen. Mit bunten Farben iſt das Ganze durchgeführt, aber auch in der geſchmackloſen Weiſe ſeiner Zeit gehalten.

Die beliebte Allegorie hat ſich in unglücklichen Erzeugniſſen hier erſchöpft. Zuerſt kommt eine Nachbildung des in dem Baſeler Todtentanze und den übrigen alten Bildern befindlichen Beinhauſes, mit geringer Abänderung. Das zweite Bild zeigt einen großen Schädel, auf einem Raſen unter einem Baum gelegen, mit zerbrochenem Licht, verſtümmeltem Säulenſchafft und ähnlichen Attributen umgeben. Auf der dritten und vierten Tafel iſt der Tod in fürſtlicher und in altrömiſcher Tracht zu ſehen. Nach dieſen Bildern folgt der eigentliche Todtentanz, je ein Paar enthaltend. Am Schluſſe ſind wieder vier Allegorien, worauf der Tod im Trauergewande an einem Monumente klagt, ſein eigenes Bild auf eine große Leinwand malt, ein Grab gräbt und einen Sarg trägt. Offenbar triviale Gedanken, welchen die triviale Darſtellung gleichkömmt.

Die Gruppen des Todtentanzes ſind ſehr vermehrt. Der Tod holt z. B. mehrere Soldaten, Jäger, Muſiker, Spinnerinnen, Nähterinnen, Köchinnen u. ſ. w. ab. Die vom höhnenden Tode geführten zeigen wenig Ueberraſchung. Wo der Schrecken hervortritt, da bleibt er dem Coſtüme der Zeit getreu. Der Herzog und die Gräfin halten ſich ſchluchzend das Taſchentuch vor die verweinten Augen, weil, wie die beifolgenden franzöſiſchen Verſe bedeuten, der Glanz und die Luſt des Daſeyns ein Ende hat.

Anzeige eines Elementar-Bildungswerkes in der Kunſt.

Erſter Unterricht im Zeichnen, beſonders wichtig für Eltern, Erzieher und Lehrer in Volks- und Realſchulen, auch für Selbſtbelehrung zu empfehlen, von Dr. Franz Hubert Müller, Großh. Heſſ. Galleriedirektor. Darmſtadt, 1830, in Commiſſion bei Heyer.

Wie in jeder Wiſſenſchaft, in jeder Art des menſchlichen Erkennens und Erfaſſens; ſo iſt ganz beſonders in der Kunſt der erſte Anfang das Wichtigſte und Entſcheidendſte für die ganze künftige Betreibung derſelben, und alle Fortſchritte hängen von dieſer erſten, richtig gewonnenen Anſicht des Ganzen und dem eingeſchlagenen Bildungsgange ab. Schon bei den erſten Verſuchen muß dem Kunſtſchüler klar werden, was Zeichnen heißt, wozu es führen ſoll; die Linie in ihrer Zartheit, in ihrer ganzen Bedeutſamkeit, in ihrer vielfachen Zuſammenſetzung muß ihm wichtig, muß für ihn anziehend und als Grundelement aller künftigen Entwickelung der Form, die als eine Uridee in der Seele liegt, ihm klar vor die innere Anſchauung treten. Er muß lernen, wie viel auf ihre ſcharfe Richtigkeit und Beſtimmtheit ankomme; wie ſie, davon abweichend, oder in unvollkommener, ſchmutzig ſich über die Schranken erweiternder Geſtalt, keineswegs die richtige Umgränzung eines Gegenſtandes ausmache, ſondern der Wahrheit entgegen, gleich allem Schein und Unwahren, dem innern Gefühl zuwider ſey und das Auge verletze. So reiht ſich an die Ausbildung des Richtigkeitsſinnes zugleich das allgemeine Wahrheitsgefühl und mit dem äußern wird auch der innere Sinn gebildet. Außerdem weiſt die Reinlichkeit bei der Arbeit, das feſte Hinrichten des Geiſtes auf einen Gegenſtand, den er ganz klar erfaſſen muß, auf eine ſich immer mehr abſchließende Selbſtausbildung hin. In allen dieſen Hinſichten unterſcheidet ſich das oben angezeigte kleine Werk, das nur als

Digitized by Google

Vorläufer wichtigerer Theile ſich ankündigt, von allen uns bisher bekannten. Es behandelt die Zeichnungskunſt als einen Theil der wahren Menſchenbildung und ſpricht dieſen Zweck deutlich aus. Dennoch ſtellt es ſich allen den verkehrten Methoden, wornach das Zeichnen nur als Spielerei und nach den eigennützigen Zwecken der Lehrenden betrieben wird, entgegen; es macht die erſten Linien ſchon zu einem Werke der ſelbſtthätigen Ueberlegung und zugleich der moraliſchen Zügelung; es zeigt deutlich, wie wahr die bekannte Geſchichte von der Linie des Apelles und Protogenes ſey und wie eben dies, was hier gelehrt wird, mit der antiken Lehrart genau übereinſtimme, welche auch durch Parrhaſius zu einem Theile der eigentlich freien und humanen Erziehung und Bildung erhoben wurde. Sodann hat dies Werk den großen Vortheil, daß es, ſtufenweiſe anleitend, keinen Theil der nothwendigen Kenntniß und Handfertigkeit überſpringt, ſondern mit ſicherer Feſtigkeit zu dem lezten Ziele aller Kunſtlehre führt: Das Vermögen, alle Erſcheinungen und Formen der Körperwelt nicht allein materiell richtig auffaſſen, ſondern auch den ihnen zu Grunde liegenden Geiſt und das in ihm ſich bewegende Leben bemerken und feſthalten zu können. Wenn auf den erſten Anblick die vorliegenden zarten, ohne conventionelle Schattenſtriche oder Drucker, faſt unmerkbaren Linien der Muſterblätter ſo Großes zu bewirken nicht im Stande ſcheinen; ſo leſe man die Erklärungen und lerne genau die Methodik kennen, dann wird man einſehen, wie dieſe dennoch auf der tiefſten Wahrheit beruht und nach der Natur der Sache kein anderer und, was die Hauptſache iſt, kein ſchnellerer Weg zu richtiger Erlernung der Kunſt führe. Erfahrung iſt hier der ſicherſte Bürge. Hr. Galleriedirektor Dr. Müller verpflichtet ſich, bei einigermaßen gereifter Geiſteskraft (denn dieſe wird vorausgeſezt und lieber gewartet, als zu früh angefangen) in zwei Jahren von der erſten Linie bis zur eigentlich maleriſchen Technik die materielle Kunſtbildung zu vollenden. Mehrere ſeiner Schüler haben die Richtigkeit ſeiner Methodik durch herrliche Fortſchritte bewährt und danken ihm ſpäter die vorn herein geſicherte Grundlage.

Freilich ſo bequem iſt dieſe Methode für den Lehrer nicht, wie die gewöhnliche, wobei man Muſter austheilt, jeden nach Belieben gewähren läßt; hier und dort ſchweigend nachhilft; oft mit einem dicken Kraft- (oder vielmehr Schmutz-) Strich die ganze ſauere Arbeit des armen Schülers, der darüber oft wahrhaft erbittert wird und alle Luſt verliert, verdirbt, oder, wie man meint, meiſterhaft verbeſſert; dann bald ſchattiren läßt und auf immer dem reinen Linienzeichnen Lebewohl ſagt: nein, hier muß der Lehrer immer in lebendiger Thätigkeit halten, für den Schüler (wie der Verfaſſer ſich ausdrückt) nur Fragen haben und durchaus nie durch irgend ein ergreifendes Urtheil den Ideengang des Lernenden unterbrechen. Ein Beiſpiel, wie man das zur Richtigkeit in der Zeichnung führende Urtheil eines Schülers wecken und leiten ſoll, gibt der Verfaſſer in einem ſehr lichtvollen Dialog, welcher den Lehrer leicht ähnliche Fragen wird erfinden laſſen. Da nun dieſe Methodik den Verſtand anſtrengt, ſo räth der Verfaſſer Anfangs nicht zu lange, den Lernenden feſtzuhalten, und mit zunehmender Kraft und Luſt, welche gewiß der ſtets glückliche Erfolg ſteigert, mehr Zeit darauf zu wenden. Hiermit ſind wir ganz einverſtanden und glauben dem anfänglichen Zwang ſo manche Unluſt und das völlige Aufgeben dieſes edlen Bildungszweiges zuſchreiben zu müſſen. Wer mit Aufmerkſamkeit den Aufſatz in dieſem Kunſt-Blatt No. 28. vom Jahre 1822, den Hr. Dr. Schorn mit ſehr zweckmäßigen Anmerkungen begleitete, geleſen hat, der wird hier gewiß die Forderungen, welche an einen gründlichen Elementar-Zeichnungsunterricht gemacht werden, der auf Gewißheit und vollkommenerer Stufenfolge beruhen muß, erfüllt finden. Es kommt vor allen Dingen in der Volksbildung nicht etwa auf Latein und andere humaniſtiſche Studien an, als auf eine reine Entwickelung des Bemerkungsvermögens, der klaren Auffaſſungsgabe, die Formen der Körperwelt ſich richtig zu denken und ſich Begriffe aller Art zu geſtalten; und dies geſchieht auf die in dem kleinen Werkchen beſchriebene Weiſe ſehr folgerecht und naturgemäß. Zudem iſt alles blos Prunkende dabei vermieden, damit der Preis die Anſchaffung auch für minder Vermögende und beſonders im Großen für Anſtalten, welche den Gewerben einſt förderlich ſeyn und die Grundlage zur ſchärfſten Genauigkeit legen ſollen, nicht erſchwere.

G. E. Braun, Profeſſor in Mainz.

Neue Kupferſtiche.

Der Waſſerfall nach Ruisdael, geſt. von Chr. Haldenwang. gr. Fol.

Bei der willkührlichen, meiſt unſtatthaften Rangordnung, welche man unter den verſchiedenen Gattungen der Malerei eingeführt, wurde bis jezt der Landſchaft eine nur untergeordnete Stelle angewieſen, und doch ſcheint ſie uns einen Platz neben der hiſtoriſchen Malerei zu verdienen. Wenn jene bedeutſame Bilder des Lebens an uns vorüberführt, ſo erwecket dieſe in ſinnigen Menſchen jenes nicht eingelehrte, ſondern eingeborne Sehnen nach der Natur, welches, wie ein Heimweh oder wie die dunkle Macht des Unendlichen, uns ergreift. In dieſer Wirkung liegt denn auch der höhere, poetiſche Werth der eigentlichen Landſchaft, wodurch ſie unſtreitig über alle Stillleben, Thier- und Gattungsſtücke, Bildniſſe ꝛc. geſtellt wird, aber es liegt darin auch zugleich die Urſache, warum

Digitized by Google

landſchaftliche Darſtellungen nur auf den gemüthvollen Menſchen bleibende Eindrücke hervorbringen. Bei Betrachtung derſelben entſteht in ihm das wehmüthige Gefühl der Trennung von der Natur durch das Leben, ein Wunſch der Rückkehr, oder er verſinkt in ihre geheimnißvollen Tiefen. Jene Sehnſucht wird aber in uns durch ſtille, einfache Scenereien, wie wir ſie bei Ruisdael, Swaneveldt ꝛc. finden, weit ſtärker angeregt, als durch den Anblick reicher Gegenden, in welchen neben der Natur, zugleich die thätige, ordnende Hand des Menſchen hervorſcheint.

Das vorliegende Blatt enthält eine Lieblingsidee Ruisdaels. Aus einem Walde ſtürzt ein Bergſtrom herab, der den ganzen Vordergrund einnimmt. Im Hintergrunde erheben ſich gewaltige Felſen mit einer Ritterburg. Der Kupferſtich iſt von herrlicher Vollendung und Ruisdael's Art und Weiſe vortrefflich darin ausgedrückt. Wenige Stecher haben das Waſſer mit ſolcher Wahrheit zu behandeln gewußt; es wogt, rinnt, rauſcht, ſchäumt und die dunkeln Granitblöcke und Baumſtämme, zwiſchen denen es ſich Bahn macht, kontraſtiren ſchön mit dem Spiele der Lichter und den zart hingehauchten Halbſchatten auf den mannichfach zerbrochenen Wellen. Die Abſtufung der Töne iſt mit großer Einſicht beobachtet und das Bild gewinnt dadurch eine Haltung, welche man an geſperrten Landſchaften, welche keinen Blick in die Ferne gewähren und in allen Theilen dem Auge nahe gerückt ſind, gar häufig vermißt. Ueberhaupt möchten wir dieſes Blatt für des Künſtlers Meiſterwerk erklären und jeder Kunſtfreund wird ihm Muße und Geſundheit wünſchen, um das angekündigte Seitenſtück eben ſo würdig vollenden zu können. —

— ber.

Kupferſtich- und Holzſchnittkunde.

Zuſätze zu Joſeph Hellers Leben und Werke Albrecht Dürers.

Holzſchnitte.

(Fortſetzung.)

H. No. 139. Das Rhinoceros.

Von dieſem ſchönen Holzſchnitte liegen mir mehrere Abdrücke vor, unter welchen der älteſte von der Beſchreibung des erſten Abdrucks, die Heller gibt, abweicht, und ihm den Rang des erſten Abdrucks ſtreitig machen dürfte. Die Ueberſchrift beſteht aus fünf Zeilen, wovon jedoch die lezte nicht ganz vollſtändig iſt. Sie fängt an:

Nach Chriſtie geburt ꝛc.

und endigt:

Das der Rhinocerus Schnell, fraytig und
auch Luſtig ſey.

Im Allgemeinen iſt die Unterſchrift mit der von Heller angeführten übereinſtimmend, denn ſie weicht nur in der Schreibart einzelner Worte und in der Abſetzung der Zeilen davon ab.

Welcher Abdruck der ältere iſt, kann ich nicht beſtimmen, indem mir ein von Heller beſchriebener erſter Abd. nicht vorliegt.

Sehr irrig hält man die Helldunkel-Abdrücke, welche von dieſem Blatte exiſtiren, für ſehr alt, denn H. Hondius oder ein noch ſpäterer Beſitzer der Platte fügte erſt die Tonplatte hinzu.

Dies erhellet aus Folgendem: Man bemerkt in den älteſten Abdrücken links an den Hinterfüßen des Rhinoceros einen Sprung in der Platte, welcher, vom erſten Abdrucke anfangend, ſich immer weiter nach rechts zieht. In dem Abdruck mit holländiſcher Schrift reicht er ſchon bis in die Vorderfüße und in den Helldunkel-Abdrücken geht er ſogar durch die Schnautze des Thiers, folglich durch das ganze Blatt. Ueberhaupt ſind in den leztern Abdrücken die Schraffirungen ſchon etwas ſtumpf, und an den Stellen, wo viele feine nahe bei einander liegen, floß die Schwärze zuſammen.

So z. B. der untere Theil der Schnautze, welcher in allen andern Abdrücken zwar ſtark ſchattirt, aber nicht unklar iſt, zeigt ſich wie ein ſchwarzer Flecken, durch den nur wenige Lichtpunkte hervortreten.

Verkleinerte, gegenſeitige Copie in Kupferſtich, ohne Ueberſchrift. Der Name Rhinocerus, Dürers Zeichen und die Jahrzahl ſind oben links. Am Kopfe des Thiers ſteht ein B, welches wahrſcheinlich auf irgend eine Beſchreibung Bezug hat, zu der der Stich gehört.

Länge 8 Zoll 8 Linien, Höhe 5 Zoll 6 Linien.

H. No. 140. Der Triumphwagen des Kaiſers Maximilian I.

Die erſte Ausgabe erſchien im Jahr 1522, ohne Angabe des Privilegiums.

Die zweite Ausgabe erſchien in demſelben Jahr 1522, welches auf einigen Abdrücken mit Buchſtaben, auf andern mit Ziffern angegeben iſt. Unter der Schlußſchrift auf dem lezten Blatte befindet ſich das kaiſerliche Privilegium beigedruckt:

Cum Gratia et Priuilegio Ceſaree Maieſtatis.

Die von Bartſch und Heller beſchriebene erſte Ausgabe hatte dies Privilegium noch nicht, denn beide erwähnen deſſelben nicht bei Anführung der Schlußſchrift. Es iſt daher dieſe Ausgabe mit Privilegium als die zweite anzuſehen. Sie hat, wie die erſte, deutſche Erklärungsſchrift.

(Die Fortſetzung folgt.)

Digitized by Google

Nº. 27.

Kunſt-Blatt.

Dienſtag, 6. April 1830.

Deutſche Kunſt in Genf.

(Fortſetzung von Nro. 62. v. J.)

Fünfte und lezte Epoche, von 1599 bis auf die heutige Zeit. — Ich zeigte Ihnen in allgemeinen Umriſſen, daß die bildende Kunſt am Ende des XV. und Anfang des XVI. Jahrhunderts in Deutſchland zu einer Höhe gediehen war, die faſt an die Herrlichkeit der Kunſt jenſeits der Alpen um dieſelbe Zeit erinnert. So ſollte es aber nicht bleiben. Es zog ein Meteor den europäiſchen Horizont herauf, das zuerſt in Deutſchland ſeine Blitze und Donner entlud. Die Reformation theilte das Volk in zwey ſich ſchroff und feindſelig gegenüberſtehende Hälften, die drei Jahrhunderte lang vergaßen, daß der in Dichtung und Kunſt ſchaffende Geiſt nicht in die Kirche eingezwängt iſt. Durch dieſe Spaltung litten die bildenden Künſte ſo ſehr wie die Nationalliteratur. Man verfolgte ſie in den proteſtantiſchen Ländern und häufig wurden da die Monumente, die Statuen und Gemälde zerſtört, die an die vergangene Zeit erinnerten. Zwar hielten die Katholiken fortwährend an den Künſten und gaben ihnen an Höfen, in Kirchen und Klöſtern, ſelbſt in Kriegszeiten zu thun. Aber bald übten die Jeſuiten auch auf ſie einen nachtheiligen Einfluß. Von ihnen ging ein wunderlicher Styl in der Architektur, Skulptur und Malerei aus, dem man lange im ſüdlichen Deutſchland gefolgt iſt.

Die fünfte deutſche Kunſtepoche iſt die Zeit der Contraſte, und in ihr ſpiegeln ſich alle Phaſen der politiſchen und Nationalgeſchichte wieder. Die Reformation, die bald ihren wahren nationalen Charakter und ihre Reinheit verlor und in theologiſches Gezänk ausartete, änderte nur allzufrüh den deutſchen Sinn. Vor der Reformation waren die Deutſchen ein Volk voll Heiterkeit, Sang, Klang, Poeſie und Enthuſiasmus für die Kunſt. Wie ganz anders war dies ſchon fünfzig Jahre nach Luther! Da erfüllte Haß, Galle und alltägliche Trockenheit die Gemüther. Ehemalige Freunde und Nachbarn ſahen ſich nun mit Abſcheu oder Mißtrauen an. Kaum waren den Deutſchen noch Sprache und einige ſchwache Züge des Genies gemeinſchaftlich.

Die Hofhaltung des Herzogs **Albert V.** von Bayern war damals der Hauptverein der Gelehrten und Künſtler in Deutſchland. Dieſer Fürſt kaufte auch ſchon Gemälde zur Anlegung einer Sammlung an, die durch ſeine Nachfolger bedeutend vermehrt worden iſt. Später folgten unſre Fürſten, ſelbſt in proteſtantiſchen Ländern, z. B. in Sachſen und in der Rheinpfalz, ſeinem Beiſpiel. Es iſt nicht zu verkennen, dieſe Sammlungen, ſo gering ſie auch im Anfang ſeyn mochten, haben ein groſſes Verdienſt. Denn in jenen langen Jahren der Wuth, der Kriege, der Zerſtörung, der Verarmung, der Verzweiflung und — was ſchlimmer als alles andere iſt — der Erniedrigung haben ſie, wie die Bibliotheken, weſentlich mit beigetragen, Wiſſenſchaften, Künſte, Geſchmack und mit ihnen die Civiliſation zu erhalten.

Herzog Alberts Nachfolger, **Maximilian I.**, bot in München den Künſten ein glänzendes Aſyl an. Palläſte, Kirchen und Klöſter wurden gebaut und mit ſchönen Erz- und Marmorwerken, oder mit Fresken und andern Gemälden ausgeſchmückt. Herrliche Monumente wurden errichtet. Hier arbeiteten viel Italiener in allen Fächern. Unglücklicherweiſe war ihr Geſchmack, der damals herrſchte, ſchon manierirt geworden.

Indeſſen hatten die Rheinufer einen Theil ihres alten Kunſtruhms erhalten, und in Kölln lebten fortgeſezt eine Menge guter und ſelbſt ausgezeichneter Künſtler.

Das proteſtantiſche Deutſchland rechnete es ſich faſt zum Ruhm, daß es ſich ganz von den Künſten abgewandt hatte, und daß ſie bei ihm darniederlagen. Luther ſelbſt hatte nicht ſo gedacht, ſondern wußte Kunſtſachen recht gut zu ſchätzen. Die Sprecher und Herren der Kirche betrachteten ſie wie irreligiöſe, oder doch wenigſtens wie frivole Dinge. Die Fürſten aber hatten mit ihrer politiſchen Stellung zu viel zu thun und zu ſorgen, um an die Kunſt zu denken. Sie waren überdies zu arm, um etwas zu deren Aufmunterung zu thun. In Norddeutſchland, be-

Digitized by Google

ſonders in Schleswig, Bremen und Halberſtadt, herrſchte gar ein blinder Religionseifer bei den Proteſtanten. Darum zerſtörten ſie kurz nach der Reformation eine Menge herrlicher Kirchen, anderer Gebäude und ſchätzbarer Kunſtſachen. Vieles ging bei der Säculariſation der Klöſter unter.

Es begann der dreißigjährige Krieg, der länger denn ein Jahrhundert wie ein ſchwerer Alp auf Deutſchland lag, und ſeine Vampirklauen in deſſen edelſte Lebenstheile eingeſchlagen hatte. Es wäre unmöglich, alles aufzuzählen, was Wiſſenſchaft, Kunſt und Volksſitte in dieſer fürchterlichen Zeit gelitten haben. Die Heere der katholiſchen Ligue ſengten und brennten im Norden Deutſchlands. Magdeburg, ſeine Kirchen und bedeutenden Gebäude ſanken vor dem unterirdiſchen Hauch Tilly's in Aſche. Die Schweden plünderten und verbrannten dagegen die ſchönſten Kirchen, Klöſter und Schlöſſer in Böhmen und Bayern. Aber es gingen nicht allein eine Menge Kunſtſachen in den Flammen auf, oder ſie wurden unter den Trümmern begraben; gar Vieles ward auch geraubt, und ging dann über die Pyrenäen und Alpen.

Bald nach dieſem furchtbaren Krieg zeigte ſich's, daß Deutſchland noch weit mehr verloren hatte, als ſchöne Gebäude und Kunſtſachen. Bei dem durch unſägliche Leiden, Verluſte, Entbehrungen und Jammer dreißig Jahre lang gepeinigten, von Feind und Freund geplünderten, verarmten Volk war faſt aller Sinn für das Schöne verſchwunden, der die Deutſchen in den früheren Zeiten ſo ſehr ausgezeichnet hatte. Wäre die Dichtung geiſtlicher Lieder damals nicht dem Volk wie ein tröſtender Engel in den Tagen der Verzweiflung und Erniedrigung geblieben, ſo müßte man glauben, die Deutſchen hätten alle Einbildungskraft und allen Schwung des Gemüths verloren, und hätten keine Kraft mehr gehabt, ſich über das Gewöhnliche und über die Nachahmung zu erheben.

Dies unglückliche Volk bedurfte auch des Troſtes, als ſeine Fürſten ruhig zuſahen, wie Ludwig XIV. die Pfalz und die andern Länder am Rhein und Neckar verwüſtete. Wie konnte Deutſchland je dieſen ſcheußlichen Verwüſtungs- und Zerſtörungskrieg vergeſſen, wo der Herzog von Créqui ſich im Namen des allerchriſtlichſten Königs eine Pflicht daraus machte, viel hundert blühende Städte und Dörfer in jenen Gegenden zu plündern, zu verbrennen und zu zerſtören? Wie viel herrliche Kirchen und Dome mit unzähligen Monumenten, Statuen und Gemälden, mit einer Menge Kunſtſachen in Gold und Erz wurden damals vernichtet! Wir führen hier nur die Dome von Speyer und Worms, desgleichen das Schloß von Heidelberg an, das durch die Zerſtörung jenes Raubkriegs aus einem herrlichen Pallaſt die ſchönſte Ruine Deutſchlands geworden iſt. Damals wurde auch die große Heidelberger Bibliothek weggeſchleppt, die erſt nach Napoleons Fall wieder dahin zurückkehrte.

Die Deutſchen jener Zeit vergingen im Jammer, wagten es aber nicht, ſich über alle dieſe Greuel zu entrüſten. Anſtatt zu thun, was ſie hundert und ſechszig Jahre ſpäter ſo trefflich gegen einen viel ſtärkern Feind, als Ludwig XIV., ausgeführt haben, erſchöpften ſie ſich in Bewunderung alles deſſen, was Franzöſiſch war.

Seit dem weſtphäliſchen Frieden hielten es die Fürſten und Herren des Landes für ihre Pflicht, die Sprache des Erbfeinds aller deutſchen Würde und Kraft zu ſprechen, wiewohl ſchlecht genug. Mit einer Art von Andacht ahmten ſie Trachten und Moden, Sitten, Gebräuche, Verkehrtheiten, Verdorbenheit, ja ſogar alles Lächerliche der damaligen Franzoſen nach. Später drang dies unſelige Fieber der Nachahmung auch in die untern Klaſſen hinab. Sprache, Literatur und Kunſt wurden davon ergriffen und wie von böſen Pocken verunſtaltet. Höchlich wäre der Dichter, Schriftſteller oder Bildner getadelt worden, der ſich kühn über die Regeln, die Vorſchriften und das Herkommen der Franzoſen hinausgeſezt hätte, denn dies Volk ſollte damals allein Geſchmack in Europa haben. Seit dieſer unſeligen Zeit hielten die Deutſchen ſelbſt die Nachahmung der Italiener für zu gering, denn nachgeahmt mußte nun einmal werden. Zwar war in Italien die Kunſt ſchon ſehr in Manier ausgeartet, ſie ſchien aber in Deutſchland doch noch zu einfach und nicht geſchmückt genug. Hätte damals Einer gebaut wie Bramante, in Erz gegoſſen wie Ghiberti und gemalt wie Lernardo da Vinci, ſo wäre er gewaltig verſpottet worden. Denn blos in Paris und Verſailles waren die rechten Muſter. Die Colonnade des Louvres, die Porta St. Martin und beſonders Verſailles ließen das Pantheon, die Propyleen und die gothiſchen Dome und Münſter weit hinter ſich zurück. Die Statuen in den königlichen Luſtgärten wurden von vielen deutſchen Bildhauern bewundert. Sie ahmten ſie zu Haus nach, verzweifelten aber, dieſe Grazie zu erreichen. Die Maler beugten ſich tief vor Lebrun, deſſen Alexander der Große in Allongenperücke ſie wie den Triumph der Kunſt betrachteten. Jene Deutſchen bildeten ſich nicht ein, daß ihrem Volk das Talent der Nachahmung gänzlich fehlt. Sie verzweifelten daher auch nicht, ſich in Literatur und Kunſt recht ordentlich franzöſiren zu können. Um richtiger zu denken, hätten ſie begreifen müſſen, worin eigentlich die franzöſiſche Literatur und Kunſt beſtehe, und um ſie gut nachzuahmen, wäre ihnen gar Manches von nöthen geweſen, vor Allem franzöſiſcher Geſchmack, die Ideen dieſes Volks über das Schöne, Erhabene und Anmuthige in der bildenden Kunſt, desgleichen über den Effekt, der bei allen ihren künſtleriſchen Erzeugniſſen und Compoſitionen die Hauptrückſicht iſt, welcher ſie gern alles Uebrige opfern.

Digitized by Google

Zweihundert Jahre lang zerriſſen ſich die Deutſchen im Leib, um die Franzoſen nachzuahmen, ohne ſich einfallen zu laſſen, daß dieſe ſich über ihr linkiſches Weſen bei jeder Gelegenheit luſtig machten.

Alles, was zur Zeit Ludwigs XIV. und des XV. in Deutſchland nach franzöſiſchem Model in Baukunſt, Skulptur und Malerei gemacht wurde, fiel noch manierirter aus, als das Model ſelbſt; damals fehlte ihnen jener Anſtrich von Geſchmack und theatraliſcher Grazie, worauf auch heut zu Tage viele noch großen Werth legen. Vor kaum ſechszig Jahren hätte man in Deutſchland unendlich viel darum gegeben, wenn's möglich geweſen wäre, dieſen Geſchmack von den Ufern der Seine an kleine und große Fürſtenhöfe und Hauptſtädte zu verpflanzen *).

Glücklicherweiſe verpflanzte man etwas Nützlicheres und Koſtbarers dahin. Viele Fürſtenhäuſer in Italien waren durch eigene Schuld oder durch die Umſtände verarmt und dadurch genöthigt, ihre Gemälde-Gallerien oder ſonſtigen Kunſtſammlungen zu veräußern. Manchmal auch nur das Beſte daraus. So zogen dann viel herrliche Gemälde, Statuen, Büſten, Basreliefs u. ſ. w. über die Appeninen und Alpen, um in Dresden, Wien, München und am Rhein einen Zufluchtsort zu ſuchen, wo man ſie wenigſtens nicht an den Meiſtbietenden verkauft. Durch dieſe Kunſtwanderungen, die ſich in unſeren Tagen unter noch günſtigeren Umſtänden wiederholt haben, iſt Deutſchland nach Italien das an herrlichen Werken der Bildhauerkunſt und Malerei reichſte Land von Europa geworden.

Die Fürſten begannen nun einzuſehen, daß ſie ihre Palläſte und Städte mit etwas Beſſerem und Wichtigerem ausſchmücken und bereichern könnten, als mit franzöſiſchen Kunſtprodukten. Von nun an begann beſonders die Luſt, Gallerien und Muſeen anzulegen, und es verminderte ſich damit die Sucht, die Nachbarn in der Kunſt nachzuahmen. Nach und nach wagte man es auch, nicht mehr ausſchließlich auf ſie zu hören, wenn von etwas anderm die Rede war, als von Moden, Theater und Ballet. Es bildeten ſich auch Zeichenſchulen und Kunſtakademien, welche die vorhandenen guten Künſtler in den Hauptſtädten des Landes in mehr oder weniger compakte Körperſchaften vereinigten, wo der Anblick und das Studium der Meiſterwerke des Alterthums, ſo wie der ſchönen Kunſtzeit in Italien, Spanien, Deutſchland und Flandern den ſchaffenden Kunſtſinn hätte zurückbringen können wenn dies Akademien und die reichſten Kunſtſammlungen vermöchten.

*) Hiebei darf vielleicht bemerkt werden, daß dieſer Vortrag in Gegenwart vieler durch Anſichten in Politik, Literatur und Kunſt ganz zu dem alten und neuen Frankreich hinübergezogener Männer gehalten wurde, deren Aeußerungen voll Unkenntniß und Vorurtheile über das Ausland zum Theil dieſe Vorträge über deutſche Kunſtgeſchichte veranlaßt haben.

(Die Fortſetzung folgt.)

A n z e i g e.

(Eingeſandt.)

Kunſtſammlung des in Mainz unlängſt verſtorbenen Malers, Jakob Hoch.

Nicht ſelten findet man ein ſchätzbares Kunſtwerk an einem Orte, wo man es am wenigſten vermuthet, ſeltener iſt es, daß man eine Sammlung von Kunſtſchätzen in der verlaſſenen Werkſtätte eines dahingeſchiedenen Künſtlers antrifft, welche nicht nur durch ſo manches Einzelne, ſondern als Ganzes betrachtet, die Aufmerkſamkeit der geſammten Kunſtwelt zu erregen geeignet iſt. — Dies iſt der Fall bei der trefflichen Sammlung von Oel- und Miniaturgemälden, Handzeichnungen und Kupferſtichen, welche die hinterlaſſene Wittwe des unlängſt verſtorbenen, allgemein ehrenvoll anerkannten Malers Jakob Hoch beſizt.

Die ganze Sammlung enthält 408 Oelgemälde, unter welchen ſich unbeſtrittene Originale von P. P. Rubens, Leonardo da Vinci, Niris, Alb. Dürer und Hamilton, nebſt einer Madonna von Raphael befinden; — 686 Miniaturgemälde, — 34 Mappen Handzeichnungen und 9 Mappen mit Kupferſtichen.

Wenn man beim Anſchauen der Oelgemälde in Staunen geräth, wie ſo manches höchſt ſeltene Original der berühmteſten Meiſter in die Hände eines Privatmannes gelangen konnte, ſo wird man ſelbſt bei dem flüchtigſten Ueberblick der vortrefflichen Handzeichnungen von dem Nutzen überzeugt, welchen der Beſitz derſelben akademiſchen Zeichnern und Architekten gewähren muß. — Jakob Hoch's eigene Kunſtwerke ſind nach ihrem innern Werth zu anerkannt, als daß es nicht jedem Kunſtfreunde angenehm ſeyn ſollte, in dieſer Sammlung auch mehrere derſelben vorzufinden, welche ganz geeignet ſind, das ehrenvolle Andenken des Verblichenen auf die ſpäte Nachwelt fortzupflanzen. —

Da weder Mangel, noch ſonſten ein pecuniäres Intereſſe einen übereilten Verkauf dieſer ſchönen Kunſtſammlung bedingen, ſo wurde dieſelbe bis jezt weniger bekannt gehalten; doch werden alle Kunſtfreunde, welche Gelegenheit haben, bei etwaiger Kaufluſt ſich perſönlich oder durch bevollmächtigte Kunſtverſtändige in Mainz ſelbſt von dem ganzen Werth dieſer Sammlung zu vergewiſſern, die Eigenthümerin derſelben nicht abgeneigt finden, ſolche in einzelnen Parthien oder im Ganzen zu verkaufen.

Von einem Kunſtfreunde.

Digitized by Google

Bayern.

Se. Maj. der König von Bayern hat den Geh. Oberbaurath und Hofbau-Intendanten, Leo von Klenze, zum Vorſtand der neu organiſirten oberſten Bau-Behörde mit dem Rang als Direktor einer Centralſtelle ernannt. Bei der Einrichtung der oberſten Bau-Behörde iſt zugleich das Studium der Baukunſt in zwei Fächer, das der Civil- und höhern Baukunſt, und das des Straßen-, Brücken- und Waſſerbaues, getrennt, und erſteres der Akademie der bild. Künſte, lezteres den Univerſitäten und der polytechniſchen Centralſchule zugewieſen worden. Die Prüfung der Candidaten findet bei der oberſten Bau-Behörde, nach beiden Fächern geſondert, ſtatt, doch haben diejenigen, welche zu den höhern Stellen bei den Kreisregierungen und der oberſten Bau-Behörde aſpiriren, ſich der Prüfung aus beiden Fächern zu unterziehen.

Kupferſtich- und Holzſchnittkunde.

Zuſätze zu Joſeph Hellers Leben und Werke Albrecht Dürers.

Holzſchnitte.

(Fortſetzung.)

H. No. 140. Der Triumphwagen des Kaiſers Maximilian I.

Die dritte Ausgabe erſchien in Jahr 1523 mit lateiniſcher Erklärungsſchrift. (Bartſch und Heller zweite Ausgabe.)

Die vierte und lezte Original-Ausgabe erſchien im Jahr 1589 und wurde von Kinig herausgegeben. Sie hat lateiniſche Erklärungsſchrift. (Bartſch und Heller dritte Ausgabe.)

Die als vierte Original-Ausgabe angeführte Ausgabe von 1609 iſt die ſpätere Ausgabe einer täuſchenden Copie, deren Verfertiger höchſt wahrſcheinlich Cornelius Liefrinck iſt. Denn ſeine Wittwe gab dieſelbe zuerſt heraus in Antwerpen im Jahr 1545. Die Erklärungsſchrift iſt lateiniſch, ſo wie die der vierten Original-Ausgabe. Auf dem lezten Blatte ſteht:

Impressus est Currus iste Antuerpiae per Viduam Cornel. Liefrinck. Anno 1545.

Im Jahre 1609 wurde dieſe Copie wieder herausgegeben von Harman Allard Koſter und David de Meyne in Amſterdam, und es wurde dieſe Ausgabe überall für die vierte Original-Ausgabe gehalten, welches ein großer Beweis für die Trefflichkeit der Copie iſt.

Unterſcheidungszeichen der einzelnen Blätter anzuführen, geſtattet hier der Raum nicht.

H. No. 142. Die große Säule mit dem Satyr. 1517.

Von dieſem ſeltenen Holzſchnitte liegen zwei Exemplare vor mir. Das eine in gewöhnlichem ſchwarzen Druck, das andere mit Waſſerfarben bemalt. Die Höhe des erſten Blattes iſt bei Heller zu klein angegeben, denn vom untern Theile der Jahrzahl 1517 bis zu den höchſten Schraffirungen oben beträgt ſie 15 Zoll 8 Linien. Die Breite der Blätter iſt verſchieden, doch ſind 10 Zoll 3—4 Linien im Durchſchnitte anzunehmen. Beide Exemplare haben die Jahrzahl 1517.

H. No. 148. Nördliche Himmelskugel.

Von dieſem Blatte hat man Abdrücke, welche unten gegen links das Zeichen Dürers tragen. Derartige Abdrücke ſind ſehr von Wurmlöchern überſäet.

H. No. 149. Mittägliche Himmelskugel.

H. No. 147. iſt ein ſpäterer Abdruck dieſes Blattes, woran nur die Einfaſſung durch eine andere erſezt wurde. Die noch ſpätern Abdrücke dieſes Blattes ſind ohne Einfaſſung und tragen Dürers Zeichen unter dem Piscinolius.

H. No. 172. Maximilian.

Sehr ſchöne, originalſeitige Copie. Das á im Worte Cäſar iſt im Originale in den Bauch des C hineingeſtellt, in dieſer Copie aber ſteht das C ſchreibgerecht vor dem á. Ohne Dürers Zeichen.

Höhe 15 Zoll, Breite 11 Zoll 9 Linien.

H. No. 173. Ulrich Varnbuler 1522.

Die Helldunkel-Abdrücke dieſes Blattes ſind nicht älter als die ſchwarzen. Es zeigt ſich in den Helldunkel-Abdrücken gegen links ein Sprung in der Platte, der durch den Beſatz des Kleides bis auf die Bruſt geht.

In mehreren ſchwarzen Abdrücken bemerkte ich dieſen Sprung noch nicht.

H. No. 174. Albrecht Dürer.

Bei Anführung der Copie 1 von A. Andreani wird durch Verwechſelung das Zeichen des Copiſten, welches ſich unten links befindet, dem A. Dürer zugeſchrieben, deſſen Zeichen auf dieſem Blatt oben rechts ſo iſt:

Gegenſeitige Copie, blos in Umriß. Oval. Durchmeſſer der Höhe 2 Zoll 8 Linien. Der der Breite 2 Zoll.

(Die Fortſetzung folgt.)

Digitized by Google

Nº. 28.

Kunſt-Blatt.

Donnerſtag, 8. April 1830.

Deutſche Kunſt in Genf.

(Fortſetzung.)

In Deutſchland war damals eine Stadt, deren Muſeen und Gallerien das Herrlichſte aufzuweiſen hatten, Dresden, die glänzende Hauptſtadt eines deutſchen Churfürſten und Königs von Polen, der ſelbſt ein großer Kenner und Freund der Kunſt war. Hier begannen gegen das Ende des XVIII. Jahrhunderts zwei Männer ihre Entwicklung, die lange für die Wiederherſteller der bildenden Kunſt in Deutſchland gegolten haben. Ich meyne Winkelmann und Mengs. Winkelmann war von Kenntniß und Begeiſterung für das Alterthum durchdrungen. Ihm verdanken wir die Geſchichte und die Kritik der bildenden Kunſt, deren Schöpfer er war. Gleich großes Verdienſt hatte er hinſichtlich der Archäologie, die ihm gleichfalls ihre Entſtehung verdankt, da ſie vorher unbekannt in Europa war. Aber all' dieſe Studien hatten Winkelmann eine einſeitige Richtung gegeben. Er kannte nur Einen Typus des Schönen, den des Alterthums. Alles Nationale in der Kunſt, ihre Beſtrebungen im Mittelalter und was ſie in neuerer Zeit auf eigenthümlichem Weg wieder werden könnte, lag ihm ferne. Ihm ſchwebte nur ein Schönes vor, und nach dieſem ſollte ſich alle Kunſt richten, ja er ſtellte es ſogar über die Natur ſelbſt. Mit ſolchen Ideen und Grundſätzen kann man die Kunſt bei keinem modernen Volk wieder herſtellen, am allerwenigſten bei dem, welches ſchon ohne Nachahmung des Alterthums hohe Kunſtmomente in den vergangenen Jahrhunderten gehabt hatte.

Mengs gehört eigentlich nur durch ſeine Geburt und durch ſeine erſte Bildung Deutſchland an, denn er brachte den größten Theil ſeines Lebens in Italien und in Spanien zu, wo er als der erſte Maler des Jahrhunderts galt, wozu freilich nicht viel gehörte. Als er ſtarb, wurden ihm von Päpſten und Kaiſerinnen Monumente neben Raphael und in St. Peter zu Rom errichtet. In Deutſchland ſind nur zu Dresden bedeutende Gemälde von ihm. Man muß ihn aber nur nach ſeinen Fresken in Rom und im Escurial beurtheilen. Darin wird ſein Streben bemerkbar, alles Ausgezeichnete der großen italieniſchen Maler in ſeinen Bildern zu vereinigen. So ſtrebte er Raphael im Ausdruck, Tizian in der Farbe und Correggio in der Beleuchtung nach. In dieſer leiſtete Mengs Ausgezeichnetes. Indeſſen mag keiner mit ſolchem Eclekticismus und ohne alles Eigenthum ein großer Maler, oder gar der Wiederherſteller der Malerei bei ſeiner Nation werden. Uebrigens ſieht man ſeinen Gemälden die Jagd nach Noblem und Graziöſem zu häufig an, und ſie fallen dadurch in die geſuchte Schönheit. Wohl konnte Mengs den ziemlich verloren gegangenen Ruf der deutſchen Maler für einige Zeit wieder herſtellen, aber durchaus nichts Nationales ſchaffen.

Uebrigens vermögen zwei Männer nicht wieder aufzurichten und herzuſtellen, was Jahrhunderte des Jammers, des Irrthums und der Erniedrigung erſtickt haben. Die Kunſt iſt das Reſultat und der Reflex des nationalen Lebens, der herrſchenden Ideen und Gefühle eines Volks. So lange dies kalt, indolent und ohne höheren begeiſterten Sinn iſt, wird ihm auch Muth und Kraft zum Erſchaffen abgehen. Es kann bei ihm viel Artiges in Baukunſt, Skulptur und Malerei gemacht werden, aber Allem wird die wahre Schönheit und Würde abgehen. Seit Winkelmann und Mengs haben in allen deutſchen Ländern geſchickte Künſtler gelebt, die in Berlin und Dresden, Wien, München, Rom und Neapel höchlich geprieſen worden ſind. Könige und Fürſten haben ihre Reſidenzſtädte bedeutend verſchönert. Friedrich dem II. und ſeinem Nachfolger verdanken Berlin, Potsdam und Sanscouſi ihre Entſtehung oder doch eine Menge Palläſte, andere große öffentliche Gebäude, Triumphthore, Statuen von Marmor und Erz u. ſ. w. Faſt zu gleicher Zeit entſtanden zu Caſſel und zu Weißenſtein eine Menge rieſenhafte Bauten, die an die Zeiten der Römer erinnern. Auch Wien, Dresden, Carlsruhe und München wurden mit jedem Jahre größer, geräumiger, prächtiger und ſchöner. Der König Maximilian I. von Bayern begünſtigte ausnehmend die Kunſt, und ihm verdankt München eine Menge ſchöner Bauten, Denkmäler, Kunſtſammlungen

Digitized by Google

und Muſeen, an denen viele ausgezeichnete Künſtler beſchäftigt wurden.

Indeſſen fehlte doch alle dem noch die Nationalfarbe. Die Deutſchen waren noch nicht reif für ihre Reſtauration. Es mußten noch mehr Leiden und noch mehr Erniedrigung über ſie kommen, um ſie aufzuwecken und zur Beſinnung zu bringen. Die Regierung des ephemeren Königreichs Weſtphalen war beſonders dem Unterdrückungs- und Zerſtörungsſyſtem getreu, das Napoleon für ganz Deutſchland angenommen hatte. In dieſem Sinn mußte ihr auch jede Gelegenheit willkommen ſeyn, wo ſie Denkmäler in ihrem Bereich berauben oder zerſtören konnte, welche die Deutſchen an glückliche und glanzvolle Zeiten erinnerten. So beſaß die Stadt Goßlar eine ſchöne Kirche, die Heinrich III. von Sachſen im IX. Jahrhundert gebaut hatte und die die Kaiſer ſelbſt gloriam coronae und specialem capellam nannten. Acht Jahrhunderte hindurch war ſie immer mehr mit Statuen, Denkmälern und andern Kunſtgegenſtänden, zumal mit prächtigen Glasmalereien verziert und ausgeſchmückt worden. All' dieſe herrlichen Sachen wurden an die Meiſtbietenden verkauft, und alles Bemühen der Einwohner, dies zu verhindern, war vergebens.

In dieſer ganzen langen Trauerzeit hatten die Deutſchen nichts weiter zu ihrem Troſt, als ihren religiöſen Sinn und die Erinnerung an ihre Kraft und Bedeutung im Mittelalter. Darin allein fanden ſie Muth und Stärkung bis zu dem Augenblick, wo ſie ihre Unabhängigkeit und ihre ehemalige Stelle unter den europäiſchen Nationen wieder einnehmen konnten. Auch auf die Kunſt hatte die neue Erhebung und Richtung der Gemüther großen Einfluß. Sie wandte ſich vorzüglich zu der Religion und zu den altitalieniſchen und altdeutſchen Meiſtern des XIII., XIV. und XV. Jahrhunderts, bei denen das Ernſte, Geheimnißvolle und Strenge vorherrſcht. Dies war ihr eigentliches Element. Sie gingen aber einige Zeit zu weit darin, indem ſie jene Meiſter nachahmten, oft auch ihre Fehler und Unvollkommenheiten.

Endlich brach der Tag an, wo die durch religiöſe und nationale Begeiſterung erſtarkten Deutſchen mit Strömen von Blut ihre Unabhängigkeit und ihre ehemalige Würde wieder errangen. Die religiöſe Spaltung und Intoleranz war in den alten gemeinſchaftlichen Leidensjahren verſchwunden, und damit hörten die ungünſtigen Folgen der Reformation auf, ihr Werk aber ſtellte ſich nun in voller Herrlichkeit dar. So verſchwand auch ihr nachtheiliger Einfluß auf die bildende Kunſt. Land und Volk bedurften jedoch einiger Friedensjahre, um wieder zu der Stütze und zu dem Wohlſtand zu gelangen, in dem die Künſte allein gedeihen können. Bald erhoben ſie ſich auch und traten in eine Atmosphäre, die ſie früher nie in Deutſchland gehabt hatten.

Im Norden des Landes, in der ſchönen Hauptſtadt Preußens leben Architekten und Bildhauer vom erſten Rang, und was ſie bisher in Marmor, Erz und Geſtein an Gebäuden und Monumenten aller Art hervorgebracht haben, gehört zu dem Beſten unſerer Zeit, in der die Architektur nicht mehr auf ihrer antiken und mittelalterlichen Höhe ſteht. Die Kunſt, ſich zu allen Gegenſtänden, die einen monumentalen Charakter haben, des gegoſſenen Eiſens ſich zu bedienen, iſt in Berlin auf einen hohen Grad der Vollkommenheit gebracht worden. Dies beweiſt das Denkmal der Königin Luiſe, die koloſſalen Statuen Blüchers, Scharnhorſts und der andern Helden der Befreiung. Auch eine Malerſchule beginnt dort mit glücklichem Erfolg. Die Regierung hat bedeutende Gemäldegallerien in Italien, ägyptiſche Monumente u. ſ. w. angekauft und ſie in den dazu erbauten prächtigen Gebäuden aufgeſtellt. Außerdem ſchickt die Regierung viele junge Künſtler nach Rom, andere reiſen in Spanien, in Sicilien, in Griechenland, in Aegypten und in den aſiatiſchen Ländern.

In Süddeutſchland ſteht der König von Bayern, gewiß eine der edelſten Geſtalten alter und neuer Zeit. Früher war er durch ſeinen ächten Fürſtenſtolz, ſeinen Muth und ſeinen deutſchen Sinn die Hoffnung Aller in den Tagen der Unterdrückung und des Leidens. Später zeigte er ſich als Gelehrter, als Kenner des Alterthums und der Kunſt und als Dichter. Er beſchloß, die Kunſt in ſeinem Königreich auf eine bisher in Deutſchland unerreichte Höhe zu bringen und ihr wieder den nationalen Charakter voll Einfalt, Ernſt, Wahrheit und ſtiller Größe zu geben, den ſie in früheren Jahrhunderten gehabt, aber hernach in ihrer Ausartung verloren hatte. Deshalb mußte er in München die erſten Künſtler ſeiner Zeit vereinigen und ſie würdig beſchäftigen. Dies iſt dem Königs-Künſtler vollſtändig geglückt. Seine Reſidenzſtadt gewährt jezt den überraſchendeſten Anblick. Die Architektur hat ihre antike, monumentale Schönheit und Würde wieder erhalten. Seit einigen Jahren erhoben ſich dort ſchöne Muſeen in Marmor für herrliche Kunſtſammlungen, Kirchen, Königs- und Fürſtenpalläſte, Gefängniſſe, Reitſchulen, Bazards, Hallen, prächtige Brücken und Theater, ja mehrere neue Straßen bilden ſich. Durch dies alles entſtand eine neue Stadt, deren Plätze koloſſale Erzſtatuen zieren werden. Die Glyptothek, jene herrliche Sammlung antiker Bildwerke nach dem Fortſchreiten der Kunſt hat dieſſeits der Apenninen ihresgleichen nicht. Die Pinakothek wird bei ihrer Vollendung den größten Gemäldeſchatz in Deutſchland in muſterhafter Aufſtellung verwahren. Dieſe großartigen Gebäude und die Kunſtherrlichkeiten, die aufgeſtellt oder aufgehängt ſind, haben aber noch einen andern Schmuck, der nicht weniger merkwürdig iſt. Der König bildete nun einen Verein ausgezeichneter Maler, die

Digitized by Google

ſich früher ſchon in Rom berühmt gemacht hatten, und trug ihnen auf, die Säle jener Gebäude mit großen Fresken zu zieren, die mit ihrer Beſtimmung und den Gegenſtänden, die ſie enthalten, in Beziehung ſtehen. Eine andere Folge großer Freskodarſtellungen wird die Logen der Gemäldegallerie, nach Art der Raphaeliſchen in Rom, ferner die Hallen des neuen Königsbaus durch die bedeutendeſten Momente der Nibelungen — dieſer deutſchen Ilias — zieren. Unter den Arkaden des Hofgartens fanden die merkwürdigſten Friedens- und Kriegshandlungen aus der bayriſchen Geſchichte ihre Stelle. Andere große Fresken ſind für die byzantiniſche St. Ludwigskirche und für die katholiſche Hofkapelle in ihrem Styl beſtimmt, viele andere für andere Fürſtenhäuſer in München. Auſſer den bei dieſen Arbeiten beſtimmten Künſtlern leben dort eine Menge anderer von Auszeichnung in allen Fächern. Die Akademie der Künſte hat unter ihrer jetzigen Direktion das Geheimniß gefunden, junge Talente nicht durch Schulzwang und Manier zu erſticken, ſondern ſie zu freier, ſelbſtſtändiger Entwicklung zu führen und den höhern Sinn für die Kunſt in ihnen zu entwickeln. Aber nicht allein die Hauptſtadt vergrößert und verſchönert ſich auf dieſe Art; auch die Städte in der Provinz haben ihr gutes Theil an dem bayriſchen Kunſtbeſtreben. Jede beſizt eine kleine Gemäldegallerie aus dem Ueberfluß der großen Königlichen in München und Schleisheim gebildet. Nürnberg wird bald die koloſſale Statue ſeines Albert Dürers von Meiſterhand beſitzen, welche ihm aus Beiträgen ſeiner Nation errichtet wird. Bald wird ſich bei Regensburg die Walhalla, dies großartige Gebäude erheben, das für die Aufſtellung der Büſten aller wahrhaft großen Männer in ſinnreichen Gruppen beſtimmt iſt. Dieſe Büſten ſind bereits von den ausgezeichneteſten Künſtlern Italiens und Deutſchlands vollendet.

Aber all dies Kunſtſtreben in Bayern würde, wie unter den frühern Beherrſchern des Landes, keine Bewunderung verdienen — denn auch andere Könige und Fürſten haben ſchöne Gebäude, Kirchen und Schlöſſer in ihren Reſidenzen errichten und ſie mit Statuen und Gemälden ausſchmücken laſſen — wenn dadurch die Kunſt ſelbſt nicht auf einen höheren nationalen Standpunkt gehoben worden wäre. Es handelt ſich jezt nicht mehr von Gemälden und Statuen, die aus den Werkſtätten oder von den Staffeleien ihrer Künſtler weg, abgeſondert und einzeln in irgend eine Sammlung übergehen. Die Kunſt iſt nicht mehr Launen-, Privat- und Luxusſache, ſondern Freude, Trauer, Erhebung und Lehre der Nation. In München arbeitet ſie, wie einſt in Griechenland, nicht für Könige, Fürſten und reiche Leute, ſondern für das Volk, das ihre Werke an öffentlichen Orten, in öffentlichen Hallen und Gebäuden anſchaut, beſpricht, beurtheilt, tadelt, lobt und ſich darüber freut, ſeine Nationaldichtung und Geſchichte dadurch auf die beſte Weiſe kennen und lieben lernt, auch dadurch ſeinen Geſchmack und ſeinen Kunſtſinn ausbildet. Dieſe Erhebung der Kunſt zu ihrer alten Würde iſt unſtreitig des Königs von Bayern größtes Verdienſt. Und weil dieſe höhere Anſicht lebendig in ihm iſt, verſchmäht er es nicht, ſeine lieben Künſtler nah an ſeinen Thron zu ſtellen, freundlich mit ihnen umzugehen, ihre Beſtrebungen zu beobachten, zu beurtheilen, zu leiten, zu ehren, zu ermuntern oder zu belohnen.

Wien und Dresden haben ſich ſeit einem Jahrhundert durch neue Palläſte, Kirchen, Monumente und öffentliche Gebäude verſchönert. Dort finden ſich treffliche Antikenſammlungen und reiche Gemäldegallerien. Auch an Kunſtakademien fehlt es da nicht, und es leben dort eine Menge guter Künſtler.

Am Rhein, der einſt die berühmte Köllner Malerſchule und einen Verein von Künſtlern aller Art ſah, in Düſſeldorf bildete ſich in der neueſten Zeit eine neue Malerſchule, die ſich weniger durch große Compoſitionen und hiſtoriſche Darſtellungen, als durch den Reiz lieblicher Dichtung und Imagination auszeichnet.

Außerdem ſind noch die Städte Stuttgart, Leipzig, Weimar, Breslau, Caſſel, Hamburg, Frankfurt a. M., Nürnberg, Augsburg, Darmſtadt und Carlsruhe zu bemerken, denn in allen wird die bildende Kunſt mit Erfolg getrieben. Dabei herrſcht volle Unabhängigkeit von den Hauptſtädten Deutſchlands und ihren Kunſtakademien.

Aber nicht blos an Königs- und Fürſtenhöfen und in den großen Städten zeigt ſich Begeiſterung und Geſchmack für die Kunſt. Gleiches Lob gebührt den mediatiſirten Fürſten und reichen Herren des Landes. Sie beſitzen treffliche Kunſtſammlungen aller Art, Statuen, Basreliefs, Freskomalereien und Gemälde in ihren nach den beſten Muſeen erbauten Schlöſſern. Für ſie arbeiten unausgeſezt die ausgezeichneteſten Künſtler Deutſchlands und Roms. In dieſer Beziehung können unter andern der Graf Schönborn, der Fürſt Oettingen-Wallerſtein, desgleichen die Grafen Spee und Hompeſch angeführt werden.

Eine der vorzüglichſten Kunſtſchulen iſt nicht in Deutſchland ſelbſt, ſondern in Rom. Hier leben eine Menge deutſche Künſtler ohne Akademie, in dem freien Studium der Meiſterwerke, des Alterthums und der ſchönen italieniſchen Kunſtzeit. Sie ſtudiren ſie fleißig, ahmen ſie aber nicht nach. Sie ſind von ihrem früheren Irrthum zurückgekommen, denn ſie ergreifen von den großen Meiſtern nur das, was ſie wirklich auszeichnet. Unter ihnen lebt der erſte lebende Bildhauer unſerer Zeit. Die deutſchen Maler zu Rom haben die Freskomalerei in Italien wieder auferweckt, und ihre Gemälde nach dem anziehendeſten Momente Dante's, Arioſt's und Taſſo's feſſeln alle Kenner.

Digitized by Google

Die moderne Kunſt hat, wie geſagt, wieder nationale Bedeutung in Deutſchland erworben und iſt dadurch ſchnell emporgekommen. Sie hütet ſich einen gewiſſen Typus oder eine beſtimmte, dem Zeitgeſchmack ſchmeichelnde Kunſtform vorzuſchreiben. Die Kunſt vervollkommnete ſich in dem Maaß, wie ſie ſich von akademiſchen Regeln, Formeln und Ideen entfernte, und die Künſtler auf die Entwickelung eigener Anlagen und Gedanken hinwies, ohne ſie hergebrachtem Anſehen unterzuordnen. Die Grundregel aller neuen Schulen iſt die freie, ungezwungene Entfaltung der Individualität und durch dieſe konnten ſie ſich ungehindert neben einander entwickeln.

Neben verjüngten Akademien hat auch in Deutſchland die Bildung der Kunſtſchulen wieder begonnen, die einſt ſo weſentlich zur Erhebung der Kunſt in Italien, in den Niederlanden und in Deutſchland beigetragen haben.

(Die Fortſetzung folgt.)

Nekrolog.

Der berühmte Maler Odevaere zu Brüſſel iſt am 9. Febr. in Folge eines Schlagfluſſes geſtorben.

Am 17. Febr. ſtarb zu München der hoffnungsvolle, junge Maler **Julius Oldach**, aus Hamburg.

Kupferſtich- und Holzſchnittkunde.

Zuſätze zu Joſeph Hellers Leben und Werke Albrecht Dürers.

(Fortſetzung.)

Zweifelhafte Blätter.

H. No. 2 und 3. Adam und Eva.

Dieſelben Vorſtellungen von der Gegenſeite befinden ſich auf einer Geſchichts-Tabelle.

Links oben Adam und rechts Eva. Zwiſchen den beiden Holzſchnitten ſteht:

Chronica.

Unter dem Adam findet ſich ein kleinerer Holzſchnitt, ſo auch unter der Eva. Erſterer ſtellt den Tod vor, welcher der Mutter ein Kind wegholt, und lezterer das jüngſte Gericht.

Die Tabelle fängt mit Erſchaffung der Welt an und geht bis 1431 vor Chriſti Geburt. Wahrſcheinlich gehört noch ein Bogen dazu.

H. No. 8. Die Geburt und die Anbetung der Weiſen.

Originalſeitige Copie in der Größe des Originals. Unten links ein F, mittelmäßig geſchnitten. Dieſes Blatt befindet ſich auf einem Kalender vom Jahr 1513. Am Ende ſteht:

Gedruckt zu Nürnberg durch Wolffgang Huber.

Originalſeitige Copie in der Größe des Originals. Die untere Einfaſſungs-Linie geht durch den linken Fuß des Mohrenkönigs.

Originalſeitige Copie, etwas vergrößert. Mittelmäßig geſchnitten. Länge 10 Zoll 8 Linien, Höhe 5 Zoll.

Originalſeitige Copie, ebenfalls vergrößert. Sehr mittelmäßig geſchnitten. Länge 10 Zoll 4 Linien, Höhe 5 Zoll.

H. No. 16. Chriſtus am Kreuz.

Der Mann links trägt in der rechten Hand einen Kübel mit Eſſig und in der linken einen langen Stock, worauf ein Schwamm befeſtigt iſt.

Die Beſchreibung dieſes Blattes, welche Hr. Heller wohl aus dem Peintre graveur entnahm, iſt nicht genau überſezt, denn er ſagt: links ſieht man einen Mann, der mit der rechten Hand einen Schwamm in Eſſig taucht.

H. No. 27. Die ſäugende Maria.

Preſtelſche Copie von der Gegenſeite in Kupferſtich. Die Weltkugel auf der Krone Gott Vaters ſteht nicht in der Mitte, ſondern etwas nach rechts. Höhe 7 Zoll 8 Linien, Breite 5 Zoll 1 Linie.

Die Copie von M. Anton iſt von der Originalſeite.

H. No. 28. Die heilige Jungfrau.

Das Chriſtuskind gibt einer Heiligen den Segen, nicht einem Heiligen.

H. No. 64. Ein ſtehender Biſchof.

Das Haupt des Heiligen iſt von einem Heiligenſcheine umgeben, welcher aus drei Kreiſen gebildet iſt.

Hr. Heller, der das Blatt ebenſo wie No. 16. nicht beſizt, entnahm ſeine Beſchreibung wahrſcheinlich aus dem Peintre graveur; er überſezt daher exprimée par trois cercles dreizackig.

Spätere Abdrücke dieſes Blattes haben unten rechts Dürers Zeichen.

Dieſes Blatt iſt eine gute, originalſeitige Copie nach dem heiligen Arnolf auf dem Triumphbogen Maximilians.

H. No. 65. Zwei knieende Biſchöfe.

Sie ſind aus dem Halleiſchen Heiligthumbuch. Die Vorſtellungen ſind ſehr verſchieden.

H. No. 73. Eine Heilige.

Dieſes Blattes erſte Abdrücke ſind aus dem Halleiſchen Heiligthumbuche.

(Der Beſchluß folgt.)

Digitized by Google

No. 29.

Kunſt-Blatt.

Dienſtag, 13. April 1830.

Deutſche Kunſt in Genf.

(Fortſetzung.)

Wie die Nationalliteratur, ſo unterwirft ſich auch die bildende Kunſt in Deutſchland nicht den Geſetzen und Forderungen der Convention. Beide haben aber Familienzüge, die ſie von allen andern auszeichnen. Abgeſchworen iſt die Herrſchaft des Effekts, der geſuchten oder manierirten Schönheit und Anmuth und alles deſſen, was ſie von der Natur, der Wahrheit und Einfalt entfernen könnte. An dieſe heilige drei halten ſie ſich mit faſt religiöſem Gefühl. Freilich! die großen hiſtoriſchen Compoſitionen und der neue, einfache Styl in Skulptur und Malerei mißfällt allen denen, welche die Schönheit und Würde der Kunſt in akademiſchen Stellungen, oder in theatraliſchen, ſtudirten, nach Effekt haſchenden Compoſitionen ſuchen. Andere aber fühlen ſich dadurch ſehr ergriffen und angezogen, diejenigen nämlich, die in einem Kunſtwerk Wahrheit, Wahrheit und vor Allem Wahrheit ſuchen. In den neuen, deutſchen Compoſitionen entfaltet ſich überdies religiöſer Geiſt ohne Affektation und das Talent, in geſchichtlichen Darſtellungen alle Farben des Moments und des Orts feſtzuhalten und wiederzugeben.

Gehen wir jezt für einen Augenblick und ganz flüchtig zu den einzelnen Kunſtzweigen über.

Die germaniſche Architektur — irrig die gothiſche genannt — war bis auf die lezte Spur verloren. Italieniſche Baukünſtler hatten die eben geltende ihres Landes, d. h. die ausgeartete eingeführt. Indeſſen muß doch das Manierirte und Uebertriebene Bernini's und ſeiner ſchwachen Schüler der Nachahmung der franzöſiſchen Baukunſt unter Ludwig XV. vorgezogen werden. Dieſe Nachahmung that Deutſchland großen Schaden und kam nicht eher aus der Mode, als bis deutſche Künſtler die antiken Monumente in Italien und in Griechenland mehr ſtudirt hatten, und ſie in ihrem Vaterland nachahmten.

Friedrich II. hing zwar ausnehmend an allem Franzöſiſchen, deſſen ungeachtet verließ er bei ſeinen vielen neuen Bauten die Nachahmung der Architektur jenes Landes. Er wandte ſich mehr der Antike zu. Seine Reſidenzen Berlin und Potsdam erweiterten und verſchönerten ſich auf wunderbare Weiſe durch eine Menge herrlicher Gebäude. Unter ihnen führe ich nur das Opernhaus in Berlin an.

Auch Dresden erhob ſich herrlich unter dem polniſchen Königthum ſeiner Churfürſten. Es wurden da prächtige Kirchen, Schlöſſer und Brücken gebaut.

In Caſſel und zu Weißenſtein, den ſchönen Sitzen der Landgrafen von Heſſen, wurden ungeheure Bauwerke ausgeführt, an denen jedoch mehr der Umfang, die Feſtigkeit und die koloſſalen, kühnen Maſſen gerühmt werden müſſen, als die Reinheit des Styls.

Der Markgraf von Baden ſchuf ſeine Reſidenz Carlsruhe zu einer ſchönen und anmuthigen Stadt um.

Friedrich's II. Nachfolger übertraf ſeinen großen Vorfahren wenigſtens durch reinere Geſchmacke. Unter ihm entſtand das herrliche Brandenburger Thor in Berlin nach dem Muſter der atheniſchen Propyleen und viele andere ſchöne Gebäude.

Als Deutſchlands politiſche und nationale Reſtauration ſo glücklich vollendet war, kehrte auch bald der alte Wohlſtand dahin zurück, zumal da ſeine Fürſten ſparen gelernt hatten. Dadurch wurde es ihnen möglich auf die Ausführung großer und koſtbarer Bauten zu denken. Die Zahl der herrlichen, größtentheils öffentlichen Gebäude, die ſeit 1815 allein in Wien, in Berlin und in München angelegt worden ſind, gränzt an's Unglaubliche.

In beiden leztern Städten ſtanden zwei Architekten erſten Rangs dieſen Bauten vor. Schinkel in Berlin zeichnet ſich durch reiche, ganz originale, mannichfaltige und farbenvolle Einbildungskraft aus. Klenze in München hingegen hielt ſich in ſeinen Bauten mehr an das Alterthum. Es gelang ihm meiſterlich den griechiſchen Bauſtyl in ſeiner vollen Reinheit und großartigen Einfalt wieder herzuſtellen. Schinkel hat mehr Genie, Klenze mehr Studium.

Die engen Gränzen dieſer flüchtigen Darſtellung machen alle genauere Aufzählung der neueren Baumonumente in Berlin unmöglich. Wir führen davon nur das Merkwürdigſte an: Das neue Theater gleich ausgezeichnet

Digitized by Google

durch ſeine herrliche Architektur, wie durch ſeine innere Eintheilung und die Dekoration ſeiner Säle. Eine gothiſche Kirche; das gothiſche Monument zum Andenken der im Befreiungskrieg gefallenen Preußen, gleichfalls aus Eiſen; die Singakademie; die Hauptwache; das herrliche Muſeum für die bildenden Künſte; das neue Potsdamer Thor und mehrere Brücken. Berlin hat Mangel an guten Baumaterialien. Dieſem Hinderniß der Architektur iſt jedoch durch den Gebrauch des Gußeiſens bei Monumenten, Säulen-Capitälen, Säulen-Schäften, ſo wie durch den Granit abgeholfen worden, den man ziemlich weit herkommen läßt. Die Anhänglichkeit Preußens an das Deutſche und Volksthümliche zeigt ſich auch in ſeiner Architektur. Uebrigens beſchränkt man ſich dort nicht auf den Bau neuer Gebäude und Denkmäler, ſondern das würdige Alte wird bewahrt, erhalten und vollendet. In dieſer Beziehung müſſen wir mehrere Gebäude des Mittelalters nennen, z. B. den großen Pallaſt der deutſchen Ritter in Marienburg und den prächtigen Cöllner Dom. Bekanntlich iſt er nicht ausgebaut, muß aber doch mit St. Stephan in Wien als das ſchönſte gothiſche Bauwerk in Deutſchland angeſehen werden. Die franzöſiſche Regierung war weit entfernt ſich um irgend ein deutſches Monument zu bekümmern, während ſie über die Rheingegenden herrſcht. Deshalb dachte ſie auch nicht daran, den Cöllner Dom vor größerm Verfall zu bewahren.

Schon unter Maximilian I. von Bayern und vor dem dreißigjährigen Krieg wurden ſchöne und bedeutende Gebäude in München errichtet, beſonders die Reſidenz, die bei aller Unregelmäßigkeit im Innern doch eine ſchöne Façade mit koloſſalen Erzbildern, große Portale, geräumige Höfe, Brunnen mit Bronzeſtatuen, prächtige Marmortreppen, weite Säle und Veſtibüle mit Freskogemälden bekam. Maximilians I. Nachfolger bauten einige ſchöne Kirchen, aber nichts weiter. Hätte München ſchöne gothiſche Monumente, ſo könnte es mit Wien wetteifern, denn ſeit zwanzig Jahren, beſonders aber unter dem jetzigen König, hat ſich die bayriſche Hauptſtadt unendlich erweitert und verſchönert, und in den neuen Bauten mannichfaltiger Art und Beſtimmung iſt Einheit und Würde zu bemerken.

Gegoſſenes Eiſen und Granit zeichnen die Berliner Bauwerke aus. In München wird häufig Marmor dazu verwendet, den die Nachbarländer im Ueberfluß liefern. Das Innere der dortigen neuen Bauten glänzt von edlem Marmor, von trefflicher, architektoniſcher Skulptur, von Moſaiken, Arabesken, Vergoldungen. Seine größte Zierde aber ſind die großen Freskogemälde, die da von den vorzüglichſten Künſtlern Deutſchlands ausgeführt werden. Von den neuen Gebäuden Münchens führen wir nur an: zwei Theater, eins mit koloſſalen Marmorſäulen, die Glyptothek, ein in voller joniſcher Schönheit aus Marmor erbautes Muſeum für die antiken Bildwerke, die Pinakothek für die Aufſtellung der reichen Gemäldeſammlung, den Königsbau oder die Südſeite der bisherigen Reſidenz mit einer Kapelle im byzantiniſchen Styl, eine proteſtantiſche Kirche, einen bedeckten Bazar, eine herrliche Brücke über die Iſar, das Odéon, wo große Feſte und öffentliche Vergnügungen gehalten werden, einen Pallaſt für die Pairs- und Deputirtenkammer, eine große Reitſchule, eine Frohnveſte, außerdem noch mehrere Palläſte für Fürſten. Hierzu kömmt noch die St. Ludwigskirche in byzantiniſchem Styl, wozu vor Kurzem der Grundſtein gelegt worden iſt. Auch die Walhalla wird ſich bald als großartiges Tempelgebäude auf einer Höhe bei Regensburg, der alten bayriſchen Königsſtadt, erheben.

So ſieht man denn in München Gebäude und Monumente in faſt allen Bauſtylen der alten und neuen Zeit, den joniſchen neben dem toskaniſchen, den römiſchen neben dem byzantiniſchen. Es iſt dabei nur zu bedauern, daß die Richtung nach dem Alterthum und nach dem Süden bis jezt die gänzliche Vernachläßigung des germaniſchen Bauſtyls dort möglich machte, was um ſo auffallender iſt, da Berlin unter des genialen Schinkel's Leitung ſo ſchöne gothiſche Monumente und Gebäude bekommen hat.

Der König von Würtemberg hat eine ſchöne Kapelle bei Stuttgart für das Begräbniß ſeiner erſten Gemahlin, Catharina von Rußland, erbauen laſſen, und ihr Inneres iſt mit koloſſalen Statuen der Evangeliſten großartig ausgeſchmückt worden.

In den andern Städten Deutſchlands haben die zahlreichen, neuen Bauten zwar nicht den würdigen und ſchönen Charakter, wie in Berlin und in München. Alle gewinnen aber täglich durch gefällige Gebäude. In dieſer Beziehung muß beſonders Wien und Dresden genannt werden, ſeit durch Niederreißung ihrer Feſtungswerke der ſchönſte Raum für neue, geſchmackvolle Häuſer und Anlagen gewonnen worden iſt.

Bildhauerkunſt.

Die Erzgießerei ſcheint eine glückliche Tradition in Deutſchland erhalten zu haben, während alle andern Zweige der bildenden Kunſt in Manier ausarteten. In der Frauenkirche zu München ſteht ein herrliches Grabmonument des Kaiſers Ludwig von Bayern, das ihm der Churfürſt Maximilian I. errichten ließ. In der Tumba von ſchwarzem Marmor liegt die Statue des Kaiſers, und drum her ſtehen oder knien vier koloſſale Ritter aus Erz, welche die Wappenfahnen des Reichs halten. Dieſe ſtummen Wächter des Kaiſergrabs ſind durch Stellung und großartigen, einfachen Ausdruck ſo ausgezeichnet, wie durch die treffliche Bearbeitung des Erzes. Compoſition und Zeichnung ſind von einem deutſchen

Digitized by Google

Künſtler, von **Peter Candid**. Auch die zwei Portale der Reſidenz tragen koloſſale Erzſtatuen und andere zieren den Brunnen im Kaiſerhof des Schloſſes. In dem ſchönſten Saal ſeines neuen Schloſſes ſtellte Maximilian die vielen antiken, oder doch für antik ausgegebenen Statuen und Büſten auf, die er mit wenig Kenntniß und Geſchmack, aber mit großen Koſten aus Italien hatte kommen laſſen.

Nach dem dreißigjährigen Krieg war Deutſchland ſo verarmt und elend geworden, Muthloſigkeit und Rohheit war in dem Volke ſo eingeriſſen, daß es weit entfernt war an Bildhauerkunſt zu denken. Wären doch damals ihre Arbeiten ſelbſt für viele hohe Fürſten zu theuer geweſen. Als nach und nach die Zeiten etwas beſſer wurden, hatte ſich das Talent und der Geſchmack für dieſen Zweig der ſchönen Kunſt ſehr vermindert und faſt verloren. Man neigte ſich mehr nach der wohlfeileren Malerei hin, ſo ausgeartet und lächerlich ſie ſich auch damals in Deutſchland geberdete.

Winkelmann trug durch ſeine dichteriſche Begeiſterung für die antike Skulptur weſentlich zur Wiedererweckung des Geſchmackes für die Bildhauerkunſt bei. Durch ihn ward ihr Charakter reiner, aber auch zu ſehr zum Alterthum hingeneigt. In Beziehung auf Winkelmann muß der bedeutende Einfluß der herrlichen Antikenſammlung angeführt werden, die damals noch nicht lange in Dresden angelegt worden war.

Die vier koloſſalen Marmorſtatuen, die **Friedrich II.** von Preußen nach dem ſiebenjährigen Krieg zum Andenken ſeiner ſiegreichen Generale errichtete, ſind ſo ziemlich das Vorzüglichſte, was in damaliger Zeit die deutſche Bildhauerkunſt hervorgebracht hat.

Einige Jahre ſpäter wurden koloſſale Standbilder und Reiterſtatuen zu Caſſel nnd zu Wien gegoſſen; in dieſen Städten vermehrten ſich auch bedeutend die Sammlungen antiker Bildwerke.

Die Reſtauration der Skulptur zeigte ſich aber zuerſt in Stuttgart, in der Werkſtatt **Danneckers**, deſſen koloſſale Büſte Schillers, ſeine auf einem Panther ſitzende Ariadne, die ſtaunend und freudig ihr Standbild am Himmel erblickt, ſein koloſſaler Chriſtus und ſo viel andere Werke den Stempel des hohen Künſtlergeiſtes an ſich tragen, großartige und poetiſche Imagination mit ſeltener techniſcher Fertigkeit vereinigend.

Auch andere deutſche Städte, z. B. Wien, Dresden und München haben geſchickte und talentvolle Bildhauer. Eine Menge junge Künſtler arbeiteten in Thorwaldſen's Werkſtätte zu Rom, der ſie als ſeine Kinder und Landsleute behandelt. Sein eminentes Kunſttalent, ſo wie der großartige, reine und unabhängige Styl ſeiner Skulptur haben ſeit fünfzehn Jahren den günſtigen Einfluß auf die Bildhauerkunſt in Deutſchland geäußert und ſie unendlich gehoben.

Die bedeutendeſte Skulpturſchule in Deutſchland hat zu Berlin ihren Sitz. An ihrer Spitze ſteht **Rauch**. Seine zahlreichen Marmor- und Erzwerke ſind nicht blos warm und ſeelenvoll, ſondern auch voll Imagination und Kühnheit, ſo daß ſie an die ſchönen Tage P. Viſcher's in Nürnberg erinnern. Nicht blos Berlin und Preußen beſizt ausgezeichnete Werke von ihm, ſondern auch das übrige Deutſchland. Rauch's hoher Künſtlergeiſt offenbarte ſich zuerſt an der Marmorſtatue der verſtorbenen Königin Louiſe von Preußen, liegend und ſchlafend dargeſtellt. Des Künſtlers Ruf ſtieg immer mehr durch ſeine folgenden Arbeiten, unter denen wir nur die koloſſale Statue Luther's in Wittenberg und die der Generale Blücher, Gneiſenau und Scharnhorſt in Berlin auszeichnen. Rauch iſt mit der großen ſitzenden Erzſtatue des Königs Maximilian's von Bayern beauftragt, die den ſchönſten Platz in München zieren ſoll, desgleichen mit der Albert Dürer's in Nürnberg und des heil. Bonifacius in Weſtphalen, der bekanntlich zuerſt das Chriſtenthum in Germanien gepredigt hat. Dies alles ſind große Monumente, würdig einer Zeit, die ſich als die ſchönſte Deutſchlands ankündigt.

In Bayern lebt kein bedeutender Bildhauer, wohl aber geſchickte Künſtler, denen man ſchon manche gute Statuen und Basreliefs verdankt.

Einzig in Deutſchland — und durch Aufſtellung, Stufenfolge und wiſſenſchaftliche Klarheit, einzig in Europa — iſt die Sammlung antiker Bildwerke in der **Glyptothek** zu München. Es gibt manche Muſeen dieſer Art, die zahlreicher ſind, aber nur wenige, die ſo viel Treffliches enthalten, was ehemals die herrlichſten Privatſammlungen in Rom zierte, dazu die Statuengruppe aus dem Giebelfeld des Jupitertempels auf Aegina, derengleichen ſich in keiner europäiſchen Kunſtſammlung findet, und an denen ſich der ſtrenge Styl der griechiſchen Skulptur, ihr Uebergang von ägyptiſcher Starrheit zu griechiſcher Schönheit zeigt. Dies Muſeum gewährt demnach den vollſtändigſten Ueberblick der antiken Plaſtik, von deren erſten Verſuchen in Aegypten, von ihrer Vervollkommnung in Griechenland, von der höchſten Vollendung, die ſie in Athen unter Perikles erreichte, von ihrem Culminiren und endlich von ihrer Ausartung in Manier bei den Römern. Die Verzierung der Säle iſt analog aus den darin aufgeſtellten Kunſtwerken gehalten.

(Die Fortſetzung folgt.)

Digitized by Google

Kupferſtich- und Holzſchnittkunde.

Zuſätze zu Joſeph Hellers Leben und Werke Albrecht Dürers.

Zweifelhafte Blätter.

(Beſchluß.)

H. No. 87. Allegorie auf die Thorheit der Welt.

Das Original dieſes Blattes kannte Hr. Heller nicht. Er beſchrieb den ſpätern Abdruck einer mittelmäßigen Copie als das Original.

Das Original iſt gut gezeichnet und von ſchönem Schnitt. Oben ſind drei Verſe von Hans Sachs, welche anfangen:

Wer hat ye größer clag erhort der Tyrann mich erſchröcklich ſport ꝛc. ꝛc. Hans Sachs.

An der Stelle, wo in der von Heller beſchriebenen Copie Geitz ſteht, ſteht: Wucher. Die übrigen Ueberſchriften lauten alſo:

Gleißnerey, Tyran, der arm gemein eſel, Vernunfft, Gerechtigkeyt, Wort Gottis.

und weichen daher von der Copie mehrmals ab.

Der Hut der Vernunft, welcher im Original mit acht Federn geziert iſt, zeigt deren nur eine in der Copie. Unter dem Original ſteht ein langes Gedicht von H. Sachs von fünf Spalten und am Ende deſſelben:

Hans Güldenmund 1526.

Spätere Abdrücke des Originals haben das Gedicht unten und die Ueberſchrift nicht mehr.

Originalſeitige Copie von mittelmäßigem Schnitt. Sie iſt von einem unbekannten Holzſchneider, deſſen Zeichen

unten links, am Sitze der Gerechtigkeit, auf einem Steine ſich befindet.

Die Ueberſchrift lautet eben ſo wie die im Originale, doch iſt ſie durch den Einfaſſungsſtrich von der Vorſtellung geſchieden, welches beim Originale nicht der Fall iſt. Das Gedicht unten iſt wörtlich daſſelbe, wie im Original, aber an der Stelle des Namens Hans Güldenmund ſteht;

Bey Georg Lanng Formſchneider.

Die Ueberſchriften der Figuren ſind:

Wucher, Gleißnerey, Tyran, der arm gemein Eſel, Vernunfft, Gerechtigkeyt, Wort Gottes.

In den ſpäteren Abdrücken dieſer Copie iſt das Wort Wucher in Geitz umgewandelt. Das Monogramm des Copiſten iſt herausgenommen. Auch fehlt die Ueberſchrift und Unterſchrift. Von dieſer Gattung ſind die Abdrücke, welche in dem Werke von Becker ſich finden, und einen ſolchen beſchrieb Hr. Heller als Original.

H. No. 97. Eine Alte ſchmeichelt einem Mann.

Frühere Abdrücke dieſes Blattes ſind ohne Dürers Zeichen.

Gegenſtück. — Ein alter Mann liebkoſt ein junges Mädchen, welches ihm Geld aus der Taſche nimmt.

H. No. 119—123. Ritter im Tournir.

Nach dieſen Blättern hat man verkleinerte, gegenſeitige Copien.

H. No. 153. Das Wappen der Familie Haller zu Nürnberg.

Von dieſem Blatte exiſtiren Abdrücke, welche oben den Namen des Barth. Haller tragen.

H. No. 171. Das Wappen des Lazarus Spengler.

Originalſeitige Copie in Kupferſtich. Das Wappen iſt hier von einer ovalen Lilien-Guirlande umgeben. Auf dem Schilde unten ſteht dieſelbe Inſchrift, wie im Originale. Höhe 4 Zoll 2 Linien, Breite 3 Zoll.

Zuſätze zu den zweifelhaften Blättern.

Ein gehörnter Mann und ein gehörntes Weib halten einen leeren Schild, worin etwas abgebildet war, doch wieder herausgenommen iſt. Der Leib des Mannes und der der Frau endigt ſich in eine ſchneckenartige Verzierung. Länge 13 Zoll 6 Linien, Höhe 4 Zoll 9 Linien.

Ein geflügelter Krieger und ein geflügeltes Weib halten einen Schild, worin eine Glocke ſich befindet, beide endigen ſich, wie im vorigen Blatte, in eine Verzierung. Rechts und links ein viereckiger Capitäl, worauf eine Vaſe mit Früchten ſteht. — Aus zwei Platten beſtehend. Länge des Ganzen 27 Zoll 6 Linien, Höhe 5 Zoll.

Beide vorhergehende Blätter ſind eben ſo behandelt, wie das Basrelief H. No. 125.

Bildniß Carl des V., halbe Figur in drei Viertel nach rechts gewendet. Oben ſteht:

O Carle Keißer lobeſan, greiff Du die ſach zum erſten an Gott würts mit Dir on zweyfel han.

Höhe 5 Zoll 11 Linien, Breite 3 Zoll 7 Linien.

Bildniß Carl des V. in Profil nach rechts gewendet. Er ruht mit übereinander gelegten Armen auf einer Decke, worauf der kaiſerliche Adler ſich zeigt. Höhe 4 Zoll 9 Linien, Breite 4 Zoll.

Wilhelm Schorn.

Digitized by Google

N°. 30.

Kunſt-Blatt.

Donnerſtag, 15. April 1830.

Denkmal des Herzogs von Leuchtenberg in der St. Michaeliskirche in München.

Als im Februar 1824 die traurige Kunde von dem frühzeitigen Ableben des Herzogs Eugen von Leuchtenberg ganz Europa in theilnehmende Bewegung verſezte — entſtand in der Seele eines ihm befreundeten und vielfach von ihm beſchäftigten Architekten der Gedanke, für ihn ein Denkmal zu entwerfen, auf welchem der Verſtorbene dargeſtellt wäre, wie er, vor der Pforte des Grabes ſtehend, alle Würde und Herrlichkeit der Welt abgelegt hätte und der Geſchichte, die nun ſeine Thaten zu verzeichnen begann, allein den Lorbeerkranz des durch männliche Tugend und Heldenſinn erworbenen Ruhmes darböte. Dieſer Entwurf erwarb ſich den Beifall der Frau Herzogin von Leuchtenberg, und ſie beauftragte deſſen Urheber, Hrn. v. Klenze, für die Ausführung mit dem erſten Bildner unſrer Zeit, Thorwaldſen, in Verbindung zu treten. Obgleich nicht gewohnt, nach fremden Entwürfen zu arbeiten, verſtand ſich Thorwaldſen, nachdem einige von ihm vorgeſchlagene Veränderungen genehmigt waren, zur Ausführung des Monumentes in der Art, daß die Figuren zwar im Allgemeinen nach Maaßgabe jenes Gedankens, aber im Einzelnen frei von ihm entworfen und in Marmor ausgeführt, die architektoniſchen Theile jedoch nach den Zeichnungen des Hrn. v. Klenze in München gefertigt werden ſollten. Auch unterzog er ſich der Bedingung, den in Rom gearbeiteten Statuen ſelbſt nach München nachzukommen und bei der Aufſtellung des Denkmals gegenwärtig zu ſeyn.

Thorwaldſens Antheil war im Sommer des verfloſſenen Jahres beendigt, und im Spätherbſt langten die Statuen hier an. Es wurde ſogleich die Aufrichtung der architektoniſchen Theile begonnen. Man befreite die beiden Kreuzesarme der St. Michaels-Hofkirche von den ſie verunſtaltenden Gitterſtühlen und Emporkirchen, verſchaffte der an der Ecke der linken befindlichen Kanzel einen andern Zugang, und gewann dadurch an der Rückwand deſſelben Kreuzesarmes einen großen und ſchönen Raum, den beſten und würdigſten, der für die Aufſtellung eines ſo ausgezeichneten Werks in dieſer Kirche gefunden werden konnte.

Alles Architektoniſche hatte man bereits vollendet, auch die Statuen proviſoriſch auf ihren Sockel geſtellt, als Thorwaldſen, ſeinem Verſprechen gemäß, in München anlangte; doch verzog ſich die Aufdeckung des Monumentes, die bei der Vorfeier des Todestags des Herzogs, am 20. Februar, ſtattfinden ſollte, noch um einige Wochen, da der Bildner an der Anordnung der Statuen mehreres geändert wünſchte.

Seit dem 12. März iſt das Denkmal den Blicken des Publikums völlig geöffnet, und wenn ſchon die Vorbereitungen zu ſeiner Aufſtellung die allgemeinſte Theilnahme erregt und die Erwartung auf's Höchſte geſpannt hatten, ſo iſt es nun täglich der Gegenſtand aufmerkſamer Betrachtung für eine große Menge, welche Theilnahme an dem verehrten Fürſten oder Sinn für die Schönheit der Kunſt dahin zieht.

Auf einem etwa 6 Fuß hohen, 15 Fuß breiten und 6 Fuß vorſpringenden Sockel ſtehen die Figuren vor einem von zwei korinthiſchen Pilaſtern gebildeten, an die Mauer gelehnten Portal, welches eine nach oben verjüngte Thüre enthält. In der Mitte vor der Thüre, auf erhöhtem Plinthus die Figur des Herzogs, 9 Fuß hoch. Er iſt mit einer kurzgegürteten Tunica, welche die Bruſt offen läßt und einem über den Rücken herabfallenden Mantel bekleidet; an ſeiner Seite hängt noch das Schwerdt. Allen übrigen irdiſchen Schmuck hat er abgelegt, denn hinter ihm und zu ſeinen Füßen ruht der Harniſch, der Commandoſtab und der mit der eiſernen Krone umgebene Helm, tiefer noch eine Königskrone. Seine Linke hat er feſt auf das Herz gelegt und in der ausgeſtreckten Rechten hält er einen Lorbeerkranz, Symbol ſeines unvergänglichen Ruhmes. Sein Haupt iſt nach derſelben Seite geſenkt, wie in dem edlen und doch demuthvollen Bewußtſeyn, daß aller äußere Glanz vergänglich, dafür aber die innere Heiterkeit ihm geblieben ſey, der den Weg zum Himmel

Digitized by Google

öffnet. Eine leiſe Bewegung des linken Fußes und das entſprechende Zurücktreten der linken Schulter ſcheint anzudeuten, daß er im Begriff iſt, ſich umzuwenden, nach der hinter ihm befindlichen Grabespforte. In den jugendlich gehaltenen Zügen des männlich ſchönen Geſichts liegt Milde und tiefe Seelenruhe; ein Lächeln des reinſten Wohlwollens ſpielt um ſeine Lippen, während man der ſchöngewölbten Stirne wohl anſieht, daß ſie für ernſte Gedanken ſich gebildet und den Stürmen des Jahrhunderts Troß geboten hat. Die Geſtalt iſt eine edle Heldengeſtalt, in deren großartiger Form ſich hohe Würde mit jugendlicher Kraft vereinigt.

Zu ſeiner Rechten, etwas tiefer und weiter nach vornen zu, ſitzt die Muſe der Geſchichte. Sie iſt herauswärts gegen den Beſchauer gewendet; mit der Linken hält ſie auf dem übergeſchlagenen Knie eine Tafel und in der Rechten den Griffel, womit ſie die Thaten des Fürſten verzeichnet. Ihr Haupt iſt leicht emporgewandt, als ob ſie eben, ſinnend über ihren Gegenſtand, mit Schreiben inne hielte. Ihr Haar iſt ohne Kranz, einfach geſcheitelt und gebunden; ihr Gewand beſteht aus einer feingeſtreiften, langen, gegürteten Tunica, mit einem über die Schulter und die Schenkel fallenden Ueberwurf; der Stuhl, auf welchem ſie ſitzt, iſt von der antiken Form, welche man auf dem herkulaniſchen Gemälde der Klio ſieht, und mit dem Fell eines Ebers bedeckt, das an der Seite herab mit den Falten des Gewandes eine großartige Maſſe bildet.

Zur Linken von dem Herzog und in gleicher Höhe mit der Figur der Geſchichte (jene ſitzend, dieſe ſtehend 6 Fuß hoch) iſt die von Thorwaldſen hinzugefügte Gruppe, die beiden Genien des Lebens und des Todes. Der leztere, größer und ſtärker als ſein Bruder, mit großen, niedergeſenkten Flügeln, die erlöſchende Fackel mit der Rechten auf den Boden ſtützend, ſchlingt ſeine Linke um die Hüfte des Jüngern, zu dem er das Angeſicht hinwendet. Das ſchöngelockte Haupt iſt mit Mohn umkränzt und auf ſeiner Stirn und in den milden Augen iſt das Mitgefühl für den trauernden Bruder unverkennbar. Dieſer der Jüngere lehnt ſich mit der Rechten auf des Aeltern Schulter, das Angeſicht ſchmerzvoll emporgewandt. Das lang herabfallende, einfach geſcheitelte Haar iſt mit einem Kranze von Immortellen geſchmückt, die kürzeren Flügel emporgerichtet, und in der Linken trägt er die aufwärts gewendete Fackel. Beide Genien ſind nackt bis auf ein leichtes Gewand, welches dem Aeltern um die Hüften gegürtet, vor die Mitte des Leibes und bis auf die Hälfte des linken Schenkels herabfällt; dem Jüngern dient ein Ueberwurf, von der rechten Schulter rückwärts und um den linken Arm geſchlungen, zur einfachen und anſtändigen Umhüllung.

Hinter der Figur des Herzogs in dem Marmorportal iſt die Thüre und über derſelben ſteht in goldner Schrift der Wahlſpruch des Verſtorbenen: Honneur et fidélité. Das Kranzgeſimſe des Portals iſt mit einer Krönung von Palmetten und Ranken geſchmückt, in deren Mitte ſich das Kreuz aus dem verſchlungenen J. H. S. V. erhebt. Mit demſelben erreicht das Monument eine Höhe von 30 bayr. Fuß. Am Sockel befindet ſich eine Tafel, von zwei ſchwebenden Genien gehalten, mit der Inſchrift:

Heic placide ossa cubant
E u g e n i i N a p o l e o n i s
Regis Italiae vices quondam gerentis
Nat. Lutet. Parisior. D. III. Sept. MDCCLXXXI.
Def. Monachii D. XXI. Febr. MDCCCXXIV.
Monumentum posuit vidua moerens
Amalia Augusta
Maximil. Jos. Bav. Regis filia.

Ein Werk wie dieſes, das für immer der öffentlichen Beſchauung ausgeſtellt iſt und durch ſeinen Gegenſtand, wie durch die Namen ſeiner Künſtler die allgemeinſte Theilnahme erregt, wird natürlich auch auf das Verſchiedenſte beurtheilt. Jeder iſt hier ein Kunſtrichter, nicht aus Kennerſchaft, ſondern aus natürlichem Gefühl, und dieſe Regſamkeit und Schärfe des Urtheils iſt ein erfreuliches Zeichen von der allgemeinen Aufmerkſamkeit auf die Sache. Dabei darf jedoch nicht vergeſſen werden, daß man gerade während der erſten Aufregung am meiſten geneigt iſt, von dem Künſtler, an den man große Anforderungen machen zu dürfen glaubt, Uebertriebenes zu verlangen; nur allmählich gewöhnt man ſich an das, was der erſte Eindruck Befremdendes hatte, und einzelne Schönheiten treten oft erſt bei wiederholter Beſchauung entſchädigend und verſöhnend hervor. So ſehr ich mir daher den Vorwurf unzeitiger Zurückhaltung zu machen hätte, wenn ich den Tadel, den man darüber ausſpricht, verſchweigen wollte, ſo weit bin ich doch entfernt, alle Forderungen, die man aufſtellt, für gegründet zu halten. Ich will verſuchen, das Für und Wider unpartheiiſch gegen einander zu ſtellen, und fürchte dabei weder der Anmaßung, noch des Mangels an Rückſicht für zwei Künſtler beſchuldigt zu werden, die in der That Verdienſt genug beſitzen, um ſich ein mäßiges Urtheil des Publikums gefallen laſſen zu können. Die Frage, wem die etwaigen Mängel der gemeinſamen Ausführung zur Laſt fallen, gehört nicht hierher, wo blos von der Sache, nicht von Perſonen die Rede iſt. Man müßte über alle dabei eingetretenen Verhältniſſe und Umſtände genau unterrichtet ſeyn, um darüber mit Billigkeit zu urtheilen, und auch dann hätte ein Dritter noch kein Recht, den Gegenſtand vor das Publikum zu bringen.

Digitized by Google

Zwar ſollte ich den Gedanken, als mit Neigung angenommen, ohne Weiteres vorausſetzen; indeſſen kann ich doch nicht umhin, über denſelben einiges zu bemerken. Es ſeyen mir nämlich nur die Fragen erlaubt: Konnte es der Anlage des Werks nach plaſtiſch ausgedrückt werden, daß der Herzog im Begriff ſey, in die Grabespforte einzugehen? Rückwärts ſchreitend konnte ihn der Bildner nicht darſtellen, und welcher unvermeidliche Mißverſtand aus der Stellung vor der Grabesthüre ſich ergeben mußte, werden wir im Folgenden ſehen. Ferner: hätte man, um ein anderes Mißverſtändniß zu vermeiden, nicht lieber den Lorbeerkranz ihm auf das Haupt ſetzen, als in die Rechte geben ſollen? Und wäre es demnach, da die ſämmtlichen Figuren doch in keiner Handlung, auch nicht in geiſtiger Verbindung, ſondern nur in allegoriſcher Beziehung zu einander ſtehen, nicht beſſer geweſen, die Andeutung der Grabesthüre ganz hinwegzulaſſen, die Figur des Herzogs in heroiſcher Geſtalt, oder im Feldherrnkoſtüm, mit dem Lorbeer des Ruhmes bekränzt, auf einen gegen die übrigen Figuren ſtark erhöhten Sockel zu ſtellen, und, wenn man die Idee der Geſchichte beibehalten wollte, viel tiefer zu beiden Seiten deſſelben die Muſe und die beiden Genien? Der Gedanke wäre dann freilich einfacher, aber deutlicher geweſen. Die Geſtalt des Herzogs hätte keinen andern Anſpruch gemacht, als den, ein Abbild der vollen Kraft und Würde ſeines Lebens der Nachwelt zu bewahren; das Uebrige wäre gegen ihn mehr untergeordnet geſchienen und hätte angedeutet, daß die Geſchichte in dem Augenblick ſeinen Ruhm zu verzeichnen beginne, da die Genien ſeines Lebens und Todes ſich umarmen.

Was nun jenen erſten Punkt betrifft, ſo höre ich häufig die Klage, dieſer Gedanke ſey nicht deutlich im Werke ausgedrückt, denn viele, welchen die Idee nicht bekannt iſt, vermeinen in dem Portal, worüber die goldnen Worte Honneur et fidélité ſtehen, etwa die Pforte oder den Tempel der Ehre und Treue zu ſehen, woraus der Herzog ſo eben herausgetreten ſey. In der That iſt die Architektur nicht von ſolchem Charakter, daß ein Grabmal mit Beſtimmtheit in ihr zu erkennen wäre; auch iſt die Thüre geſchloſſen, ſtatt daß auf römiſchen Sarkophagen der Eingang zur Unterwelt, vor dem der Verſtorbene ſteht, zwar auf ähnliche Weiſe, doch mit etwas geöffneter Thüre angedeutet zu ſeyn pflegt; endlich bezeichnet die Stellung des Herzogs, mit dem Rücken gegen die Thür gewendet, trotz der leiſen Bewegung, die ihr der Bildner gegeben hat, doch nicht ganz deutlich, er ſey eben im Begriffe ſich nach der Pforte umzukehren und in dieſelbe einzugehen. Weit verſtändlicher in dieſer Hinſicht, wenn auch ſonſt im Gedanken unzuſammenhängend, iſt die Anordnung des Grabmals der Erzherzogin Chriſtina in Wien, wo man keinen Augenblick zweifelhaft bleibt, daß der Trauerzug ſich in die geöffnete Grabespyramide hinabbewege, um dort die Aſche der Verewigten zu beſtatten. Bei dieſem Monument tadelt man freilich wieder, daß die mittelſte und Hauptgruppe dem Beſchauer faſt ganz den Rücken zuwendet; mit Vermeidung dieſes Uebelſtandes iſt nirgends ein höherer Grad von Deutlichkeit erreicht, als in dem Grabmal des Marſchalls von Sachſen zu Straßburg, der von den Stufen der Ehre in den vor ihm geöffneten Sarg gerade herabſteigt. Daß der Raum zwiſchen dem Herzog und der Pforte durch die Rüſtung eingenommen iſt, die hinter ſeinen Füßen ſteht, trägt allerdings noch zur Vermehrung der Undeutlichkeit bei; läge ſie vor ihm oder ihm zur Seite, ſo würde man leichter ſehen, daß er ſie abgelegt hat, um ſich ihrer für immer zu entäußern. So viel mir bekannt iſt, war in dem erſten Entwurf die Rüſtung an der Stelle der Genien, was jedoch mit der gegenüberſitzenden Figur der Geſchichte nicht ſo gut gruppirte und andern Mißverſtand hätte erregen können.

An der Figur des Herzogs iſt der Bart über der Oberlippe nicht ganz in Uebereinſtimmung mit dem heroiſchen Coſtüm, das der Bildner gewählt hat. Aber da der Herzog ihn beſtändig trug, würde deſſen Weglaſſung der Porträtähnlichkeit geſchadet haben. Vielleicht wäre durch etwas reichlichere Bekleidung dieſer Contraſt einigermaßen zu vermitteln geweſen, da die kurze Tunica, welche den Leib bedeckt, aber an der Seite offen iſt und auch die Bruſt größtentheils offen läßt, in der That kaum als Gewand gelten kann. Auch die ziemlich ſtarke Neigung des Hauptes, die faſt etwas Sentimentales verräth, ſcheint nicht völlig mit der übrigen heroiſchen Haltung der Figur übereinzuſtimmen.

Was die Figur der Geſchichte betrifft, ſo findet man einen Mangel an Handlung darin, daß ſie den Herzog nicht anſieht und dieſer ihr nicht geradezu den Lorbeerkranz darreicht. Dieſe Forderung ſcheint mir unſtatthaft, denn in dem Gedanken des Ganzen lag keine Nothwendigkeit, die beiden Figuren in Handlung zu ſetzen; ja der Bildner würde ohne Zweifel einen Mißverſtand dadurch erregt haben, denn in der Sprache der plaſtiſchen Allegorie hätte dies bedeutet: die Muſe werde mit dem Lorbeer des Ruhmes von dem Herzog gekrönt. Er trägt den Kranz in ſeiner Hand zur Verſinnlichung deſſen, was die neben ihm Sitzende auszeichnet, und der Begriff der Geſchichte erſcheint uns größer und edler, wenn wir ſie unabhängig, nur der eigenen Eingebung folgen ſehen. Ueberdies würde durch eine Handlung, an welcher blos dieſe beiden Figuren Theil genommen hätten, die Gruppe der Genien völlig iſolirt worden ſeyn, und die Darſtellung ihr inneres Gleichgewicht verloren haben. Auf dem Angeſicht der Muſe iſt ein leichter Zug von Trauer und ſtil-

Digitized by Google

lem Sinnen, doch möchten Viele den Ausdruck im Ganzen bedeutender wünſchen; denn man kann nicht läugnen, daß ihre Miene etwas Gleichgültiges und dadurch die ganze Figur etwas Unlebendiges hat. Ihre Formen ſind übrigens, obgleich edel, doch ausnehmend ſtark und kräftig.

In Bewunderung der beiden Genien ſtimmen alle Beſchauer überein; die hohe Schönheit der Formen, die liebliche Verbindung der beiden Figuren, den reinen und erhabenen Ausdruck der Geſichter, die vortreffliche Anordnung der Gewänder, die überaus reine und ſorgfältige und dennoch von allen Anſprüchen entfernte Ausführung kann niemand genug erheben. Die Gruppe hat in der Anordnung eine leichte Aehnlichkeit mit der bekannten Gruppe des Caſtor und Pollux von S. Ildefonſo; aber ſie hat mehr Einheit und Harmonie. Man erkennt die Brüder an der Verwandtſchaft ihrer Geſtalten; troß dieſer Aehnlichkeit jedoch ſind ihre Charaktere genau unterſchieden. Ernſt und Strenge tritt in dem einen, Milde und Anmuth im andern in durchgeführter Eigenthümlichkeit hervor. Ihre Formen ſind überaus rein und edel; die zarteſte jugendliche Anmuth verbindet ſich mit Kraſt und Fülle der Glieder; es iſt die Schönheit der Antike, aber doch eine individuelle, neue und bedeutſame, die Stellungen ſind natürlich und anmuthig; beſonders aber hat der Künſtler in dem Wurf der Gewänder eine nicht geringe Schwierigkeit überwunden, indem ſie die Geſtalten überall, wo es nöthig iſt, mit leichten Linien umgeben und dennoch faſt unverhüllt laſſen. In dieſer Gruppe hat Thorwaldſen die ganze Kraft ſeines Genius offenbart, und ich ſcheue mich nicht zu ſagen, daß ich ſie zu dem Schönſten zähle, was aus ſeiner Hand hervorgegangen iſt.

Die Gruppirung der ſämmtlichen Figuren iſt etwas eng, und es wäre zu wünſchen, daß der Sockel, ſo wie das dahinter befindliche Portal einen größeren Raum darböten. Die Stufe, auf welcher die Figur des Herzogs ſteht, iſt ſchmaler, als die Thüre, und dennoch treten die Seitenfiguren, von vornen und aus gehörig entferntem Standpunkte geſehen, noch zu beiden Seiten über die Architektur des Portals hinaus und verlieren zum Theil den ihnen beſtimmten Hintergrund. Auch würde die Wirkung des Ganzen durch die Wahl eines andern Marmors für die architektoniſchen Theile um Vieles gewonnen haben. Die Statuen ſind von dem bläulichen karrariſchen Marmor zweiter Art, der ohne Zweifel gewählt wurde, weil er ſich leichter in ſo großen Blöcken darbietet, als der ſonſt zu Statuen gewöhnliche weiße. Nun iſt aber dieſer Marmor etwas dunkler, als der faſt durchgängig ſehr weiße Marmor von Flanders, aus welchem die architektoniſchen Theile beſtehen, und die Statuen heben ſich daher trübe auf einem hellen Grund ab. Da zugleich auch die Beleuchtung des Monuments durch das ihm gerade gegenüberſtehende Fenſter ziemlich ſcharf iſt und wenig Schattenmaſſe gewährt, ſo wäre ein dunklerer Hintergrund, etwa von dem ſchönen grauen Granitmarmor, der hier ſo häufig verarbeitet wird, oder auch von ſchwarzem, um ſo wohlthätiger geweſen.

Darf ich mir nun noch einen Wunſch erlauben, ſo iſt es der, daß die beiden ſchwebenden Genien an der Inſchrifttafel hinweggeblieben wären, da ſie, hier in München gearbeitet, nicht vorzüglich gerathen ſind; dann, daß des Herzogs Motto ſtatt in franzöſiſcher, lieber in lateiniſcher Sprache: Honor et fides, hätte geſezt werden mögen, da auch die Inſchrift des Sockels lateiniſch iſt. — Endlich dürfte man wohl ſelbſt das Kreuz auf der (etwas mager gearbeiteten) Krönung des Portals als überflüſſig betrachten, da der Gedanke, der im Uebrigen herrſcht, eine mythologiſche Allegorie oder eine Beziehung auf Chriſtenthum enthält, dabei aber die Aufſtellung des Denkmals in einer chriſtlichen Kirche ſchon alles ſagt, was durch das Kreuz angedeutet werden ſoll.

Dieſe und ähnliche Bemerkungen werden jedoch niemanden den Genuß des vielen Schönen und Trefflichen an dieſem Monumente verkümmern können. Thorwaldſen iſt unter allen neueren Künſtlern der Einzige, welcher die Schönheit der Natur eben ſo rein, mit eben ſo urſprünglichem und richtigem Gefühl, wie die Alten, erfaßt hat, und dem es gleich dieſen gelungen iſt, den Gedanken überall edel, einfach und natürlich in der Geſtalt auszuprägen. Er hat die Skulptur zu dem edlen Style der Griechen zurückgeführt, und es iſt ihm, wie keinem andern Meiſter der neueren Zeit, gelungen, ſich völlig entfernt von aller Manier zu halten, und den ächten und reinen Styl durch alle ſeine Werke zu bewahren. Wir ſehen in ſeinen Geſtalten die Wahrheit und nur die Wahrheit im Lichte der reinſten Schönheit, und alle ſeine Darſtellungen enthalten einen Reichthum künſtleriſcher Gedanken, eine Auswahl von Motiven, eine Zartheit der Auffaſſung, wie ſie nur dem Geiſte gelingen können, der mit den feinſten und edelſten Mitteln der Kunſt vertraut iſt. Darum mag man es billig für ein Glück halten, in einer ſo kunſtthätigen Stadt wie München ein größeres Werk dieſes Meiſters zu beſitzen. Was in Thorwaldſen vereinigt wirkt, poetiſche Schöpferkraft, hoher Schönheitsſinn und gewiſſenhafte Beobachtung des höchſten und edelſten Styls ſeiner Kunſt, kann eines wohlthätigen Einfluſſes auf ihm verwandte Geiſter jeder Art nicht verfehlen. Möchte die Betrachtung ſeines Werkes in dieſer Hinſicht fruchtbare Keime wecken und vielen den richtigen Weg zeigen!

Schorn.

(Der Beſchluß folgt.)

Digitized by Google

N°. 31.

Kunſt-Blatt.

Dienſtag, 20. April 1830.

Denkmal des Herzogs von Leuchtenberg in der St. Michaeliskirche in München.

(Beſchluß.)

Dem Bericht über das Monument mögen noch einige Worte über Thorwaldſens Aufenthalt in München folgen. Die Art, wie er empfangen und gefeiert wurde, mußte ihm und der Welt den beſten Beweis geben, welcher hohe Ruf ihm vorausgegangen war, und welche allgemeine Verehrung ſein Genie, ſeine Werke und ſeine Perſönlichkeit ihm erworben hatten.

In der Zeit von vier Wochen, vom 14. Febr. bis 14. März, die er in München zubrachte, beeiferten ſich alle Stände, vom König bis zum einfachſten Privatmann, ihm ihre Achtung zu bezeigen. Die ſämmtlichen Künſtler der Hauptſtadt veranſtalteten am 19. Febr. ein Feſt für ihn, das durch Anſpruchloſigkeit und ungeſchminkte Herzlichkeit ein wahres Feſt der Freude und geſelliger Begeiſterung wurde. Den Saal des Paradiesgartens hatten einige der Jüngern unter ihnen mit einem Plafond geſchmückt, in welchem um Thorwaldſens Namenszug auf weißem Grunde vier ſymboliſche Gemälde, nach Ideen von Cornelius, angebracht waren: Venus Anadyomene, Pygmalion, Prometheus und die Geburt der Minerva: dazwiſchen Arabesken und Blumenguirlanden. Das Ganze ward von einem vierzehn Fuß hohen Candelaber erleuchtet, der eine Schaale mit verdeckten Lichtern trug. Eine Tafel von 160 Gedecken lief rings umher, Geſänge erhöhten die fröhliche Stimmung, und nachdem Thorwaldſen die Geſundheit des Königs getrunken hatte, ſprach Cornelius ein glückliches Wort: „Schiller ſagt: Es ſoll der Künſtler mit dem König gehen, denn beide ſtehen auf der Menſchheit Höhen, darum zunächſt unſerm Künſtlerfürſten und König Thorwaldſen!“ Es war der Ausdruck der Geſinnung, womit die ganze Verſammlung den geehrten Gaſt betrachtete.

Wie der König ſelbſt den Beſuch des trefflichen Künſtlers ehrte, ward wenige Tage ſpäter durch die Nachricht kund, daß er ihm den Auftrag ertheilt habe, für den Wittelsbacher Platz eine koloſſale Reiterſtatue des großen Churfürſten Maximilians I. zu fertigen, die in der hieſigen Erzgießerei in Bronze gegoſſen werden ſoll. Thorwaldſen erfreute ſich aufrichtig dieſer ſchönen und großartigen Aufgabe und erklärte ſich geneigt, den Helden im Coſtüm ſeiner Zeit vorzuſtellen. In den Reliefs des Sockels ſollen die Hauptmomente ſeines großartigen Wirkens bezeichnet werden. Der Anfang zu dieſer Arbeit wird gleich nach der Aufſtellung des Monuments des Papſtes Pius VII. gemacht werden, welche unmittelbar nach Thorwaldſens Rückkehr in Rom ſtattfindet.

Als darauf am 4. März ſich über 150 Perſonen aus allen Ständen, hohe Staatsbeamten, der Magiſtrat, Mitglieder der Akademie der Wiſſenſchaften, der Univerſität, der Akademie der Künſte u. ſ. w. in dem großen Saal des Odeons zu einem glänzenden und fröhlichen Mittagsmahl mit Thorwaldſen vereinigt hatten, ward die ganze Geſellſchaft im Namen Sr. Majeſtät zum Anblick der Glyptothek eingeladen, welche Thorwaldſen zu Ehren dieſen Abend erleuchtet war. Vor der Façade brannte eine dreifache Reihe von Holzpfannen, welche dem Gebäude eine prachtvolle Beleuchtung gab; die Säle mit Cornelius Freskogemälden waren durch hohe Pfeiler erhellt, auf denen verdeckte Lampen brannten und die Säle der alten Skulpturen durch wandelnde Lichter, die jedem einzelnen Werk beliebige Erleuchtung gewährten. Es war ein ſchöner Anblick, mitten unter der Menge der Beſchauer den großen Bildner oft verloren in dem Genuß der Schönheit alter Kunſt zu erblicken. Aus der Tiefe des Römerſaales tönte ihm von ſchönen Männerſtimmen geſungen, ein von dem Herrn Staatsminiſter v. Schenk gedichtetes Lied entgegen, das ſchon die fröhliche Tafel vorher verherrlicht hatte:

Es ward der Kunſt ein Tempel aufgerichtet
Hier an dem Iſarſtrand,
Das Schönſte prangt dort, was in Stein gedichtet
Das ſchöne Griechenland.

Digitized by Google

Und ein Olymp von Göttern und Heroen
  Füllt herrlich dort den Raum.
Und reiche Zier umſchimmert rings die Höhen,
  Wie Gold der Berge Saum.

Da kommt aus Rom ein ſtiller Mann gezogen,
  Ein Däne groß und gut,
Sein Auge klar, wie heitrer Himmelsbogen,
  Sein Weſen milde Glut.

Und wie der Mann dem Tempel naht, ſo regen
  Die Marmorbilder ſich.
Und treten ihm belebt, verklärt, entgegen
  Und ſprechen feierlich:

„Heil und Willkommen Dir im Kreis der Alten!
  „Du folgteſt unſerm Ruf.
„Wir ehren auch die heiligen Geſtalten,
  „Die Deine Hand erſchuf.

„Die uns gebildet, waren große Meiſter,
  „Doch größer nicht als Du.
„Bewundernd nicken die verwandten Geiſter
  „Dir Brudergrüße zu.

„Heil Ihm, der dieſen Tempel uns errichtet,
  „Dem König, der hier thront,
„Den, weil er groß wie Hellas denkt und dichtet,
  „Auch Hellas Kunſt belohnt!“ —

So tönt ihr Gruß. Wir ſtehen an den Stufen
  Des Tempels im Verein,
Und ſtimmen in das Heil, das jene rufen,
  Mit vollem Jubel ein.

Im Kunſtverein ward eine Ausſtellung kleinerer Oelgemälde von hieſigen Künſtlern veranſtaltet, die kürzlich gefertigt oder auch ſeit mehreren Jahren ſchon in Privatbeſitz übergegangen waren, um Thorwaldſen eine größere, wenn auch keineswegs vollſtändige Ueberſicht über dieſen Kreis der hieſigen Kunſtleiſtungen zu verſchaffen.

Mit welcher anſpruchsloſen Herrlichkeit der Gefeierte alle dieſe Ehrenbezeigungen aufnahm, und wie er durch ſeine liebenswürdige Offenheit alle Herzen gewann, bedarf ich für diejenigen, die ihn kennen, nicht weiter anzudeuten. Aber wer ihn ſah, begriff wohl, daß, wenn er dem König bei Tafel zur Seite ſaß, oder auf dem Hofball mit der Königin die Polonaiſe eröffnen durfte, ſolche Ehrenbezeigungen nicht blos dem hohen Staatsmann und Ordensritter, ſondern hauptſächlich dem Künſtler und dem Menſchen galten. Jeder Tag ſeines Aufenthaltes war ein Feſt für die, welche ihn in ihrem vereinten Kreiſe empfangen konnten, und die Wärme und Unbefangenheit, womit er jedem Wohlwollenden entgegen kam, iſt gewiß nicht ohne vielfältige Anerkennung und fruchtbare Wirkung geblieben.

Zum Schluß mögen noch zwei Sonnetten hier ſtehen, welche der zeitige Rektor der Univerſität, Hofrath Thierſch, für einen Abend gedichtet hatte, an welchem er Thorwaldſen mit einem zahlreichen Kreis von Freunden in dem geſchmückten Saal ſeiner Bibliothek zu einem fröhlichen Abendeſſen vereinigte. Sie wurden dem Gaſt in einem Exemplar ſeines Buches über die Epoche der bildenden Kunſt unter den Griechen überreicht:

1.

Wohl ſprach der ernſterhabene Geiſt der Alten
  In ſtiller Klarheit aus Metall und Stein.
  Doch drang das Wort nicht in die Herzen ein,
Und unbegriffen ragten die Geſtalten.

Da ſchwang der deutſche Genius aus den kalten
  Nordlanden ſich in ihren Zauberhain,
  Berührte ſie und ließ den ſchönen Reihn
Der Huldinnen helleniſch ſich entfalten.

Die Wolke hob vor dem entzückten Blicke
  Der Jünger ſich empor auf ſeinen Ruf
Und gab das Licht der neuen Kunſt zurücke.

Doch hat er nur im Worte ſich enthüllet,
Noch war des Schickſals Ordnung nicht erfüllet,
  Er fehlte noch, der gleich den Alten ſchuf.

2.

Da öffnet ſich der heil'ge Norden wieder,
  Hochdonnernd auf Islandes Wolkenthron
  Entſandte Thor aus ſeinem Wald den Sohn.
Des Hekla Flamm' ihm ſtrömend durch die Glieder.

Urkräftig zog er nach Hesperien nieder,
  Rang um der größten Meiſter Siegerlohn,
  Bis Trug und Wahn der Afterkunſt entfloh'n
Auf eitler Mattheit täuſchendem Gefieder.

Sey uns gegrüßt! Du haſt den Hort gefunden,
  Der ſeit Apollodor verborgen lag,
Und die Natur dem Alterthum verbunden.

Den Winckelmann durch Dämmerlicht gewahret,
Du haſt im Werk ihn glänzend offenbaret,
  Der reinen Plaſtik ätherhellen Tag!

Deutſche Kunſt in Genf.

(Fortſetzung.)

Die **Malerei** iſt immer in Deutſchland getrieben worden, ſelbſt in den Zeiten, die der Kunſt ſehr ungünſtig waren. Freilich verlor ſie auch am wenigſten durch die Verarmung des Volks. Im Anfang des XVII. Jahrhunderts zeigten ſich im ſüdlichen Deutſchland noch ſchwache Spuren der oberdeutſchen Schule. In München wurde ſelbſt unter dem Churfürſten Maximilian I. in den Sälen und Veſtibülen, ſo wie auf den Façaden mehrerer Privathäuſer gut in Fresko gemalt. Damals wurde auch die Landſchaftmalerei mit Auszeichnung in dieſer Stadt getrieben. Dagegen verlor ſich die Glasmalerei in Deutſchland.

Auch dieſe geringen Spuren von Kunſt verſchwanden bald, und man würde ſie umſonſt im Anfang des XVIII. Jahrhunderts ſuchen, wiewohl viele deutſche Künſtler nach Rom zogen und ſich dort auszubilden ſuchten. So war es mit Sandrart, der durch ſeine Schriften über Kunſt und Künſtler ausgezeichnet iſt; er lebte in Rom in genauem Umgang mit Claude Lorrain und Pouſſin, aber von dem Genie dieſer zwei Maler ging nichts auf ihn über.

Später artete die franzöſiſche Malerei immer mehr in Manier aus. Die deutſchen Maler verſäumten nicht dies nachzunahmen, und wollten durchaus auch ihren Boucher und Conſorten haben.

In dieſer traurigen Kunſtzeit war es ein großes Glück, daß mehrere deutſche Fürſten, beſonders die Churfürſten von Sachſen herrliche Gemäldegallerien anlegten. **Auguſt III.** erkaufte von dem Herzog von Modena Meiſterwerke von Raphael, Correggio, Tizian, Leonardo da Vinci und Michel Angelo. Er war einer der wenigen Fürſten, die das Genie ehren und hoch genug ſtellen. Als die Gemälde in zahlreichen Kiſten zu Dresden ankamen, ließ er ſie im Schloß unter ſeinen Augen auspacken. Beſonders im großen Thronſaal wurden ſie aufgeſtellt. Alle Wände ſtanden ſchon voll, als die Madonna del Siſto von Raphael ausgepackt wurde. Im ganzen Saal war kein Platz mehr für das große Bild. Da fiel Auguſt's Blick auf den Thron. Gleich half er ſelbſt den goldenen Seſſel unter dem Thronhimmel wegnehmen und Raphaels Bild an deſſen Stelle ſetzen, und es freute ihn, den großen Künſtler auf dem königlich polniſchen Thron einen würdigen Platz eingeräumt zu haben.

Raphael Mengs machte ſeine erſten Studien auf der Dresdener Gallerie, und hier im Anſchauen und Bewundern der herrlichen Gemälde kam er zuerſt auf den unglücklichen Gedanken in ſeiner eigenen Malerei alles zu vereinigen, wodurch ſich die großen italieniſchen Meiſter auszeichnen. So mühte er ſich ſein ganzes Leben hindurch ab, Raphael im Ausdruck, Tizian im Fleiſch und Correggio im Helldunkel nachzuahmen und zu erreichen. Dies Streben zeigt ſich auch in ſeinen beſten Gemälden, in der Cöleſtinerkirche und in der Villa Albani zu Rom, in der Vergötterung Trajans im Escurial und in ſeiner Himmelfahrt zu Dresden. In allen wird offenbar, daß Mengs ein Künſtler zweiten Rangs, ohne Streben nach Unabhängigkeit und freier, eigener Entwickelung war. Seine Gedanken und Betrachtungen über die Malerei waren allerdings merkwürdig und verdienſtlich für ihre Zeit. Mit Schriften aber wird die Wiederherſtellung der Kunſt bei einem Volk nicht unternommen und vollführt.

Winkelmann, der nur in ſeinen Studien und Arbeiten über die Plaſtik des Alterthums groß war, konnte eben dadurch keinen günſtigen Einfluß auf die Wiederherſtellung der deutſchen Malerei, ja der Malerei überhaupt haben. Denn nie darf ſie bei einem modernen Volk die Antike zum Vor- und Muſterbild nehmen.

Von Mengs an bis zum Ende des XVIII. Jahrhunderts lebten in Deutſchland eine Menge wackerer Maler. Aller Ehren werth waren die **Tiſchbein**, **Hackert**, **Füger** und manche Andere. Indeſſen bildeten ſie keine nationale Schule, ihnen fehlt alles Volksthümliche, alles Zuſammenwirken, ihre Gemälde haben keinen herrſchenden Charakter, wie er die Schulen Italiens, Spaniens, der Niederlande und die altdeutſche Schule auszeichnet. Durch ſolches Zuſammenwirken der Kunſt und einer Hauptrichtung zu einem Hauptzwecke ſtieg ſie allein zu bedeutender Höhe.

Die Wiederaufrichtung der deutſchen Malerei begann eigentlich nicht im Land ſelbſt, ſondern in Rom durch deutſche Künſtler, die ſich Jahre lang mit den Kunſtideen und den beſten Muſtern des XIII., XIV. und XV. Jahrhunderts genährt, dabei religiös begeiſtert und gehoben hatten, beſonders durch die politiſche Reſtauration ihres Vaterlandes. Man kann an ihnen tadeln, daß ſie ſich in der Zeit von Deutſchlands Unterdrückung zu ausſchließlich in's Mittelalter und in ſeine Kunſt flüchteten, weil in jener Zeit ihr Vaterland voll Kraft und Ruhm war. Dadurch wurden ſie verleitet weniger das Lobenswerthe, als die Fehler und die Härten jener Malerei anzunehmen. Dieſer Mißgriff, aus edlem Grund entſtanden, hörte aber mit Deutſchlands Wiederaufrichtung auf.

Viele von denen, die ſeit acht Jahren Rom beſucht haben, ſtanden mit großem Intereſſe vor den Freskobildern der **Villa Maſſimi**, nahe beim Lateran. In drei Sälen ſind hier die intereſſanteſten Momente aus Dante, Arioſt und Taſſo dargeſtellt. In dieſen Bildern offenbarte ſich zuerſt der neue Geiſt der deutſchen Malerei, die zwar die großen Muſter aus dem XV. Jahrhundert immer vor Augen hat, ſich aber einen ganz neuen,

Digitized by Google

eigenen Weg in ihrer Compoſition, im Ausdruck und im Colorit bahnte. Veit malte nach Dante, Schnorr nach Arioſt und Taſſo fiel Overbeck anheim. Dieſen drei deutſchen Malern gehört das Verdienſt, in Rom, in dieſer Hauptſtadt der Künſte, die Freskomalerei wieder hergeſtellt zu haben, die in Italien ſeit Mengs ganz in Vergeſſenheit gerathen war *).

Ich kann Sie, meine Herren, nicht vor dieſe Gemälde führen, vor denen ich oft Stunden lang mit Entzücken geſtanden habe. Um Ihnen aber doch eine ſchwache Andeutung davon zu geben, theile ich Ihnen hier einen lithographirten Umriß **) von einem Freskogemälde des Malers Schnorr mit, das nach dem XV. Geſang S. 8 des Orlando Furioſo den Auszug Kaiſer Carls des Großen aus Paris gegen die herannahenden Feinde vorſtellt. In der Mitte des Bildes zeigt ſich der Kaiſer zu Pferd und hinter ihm ſeine Paladine und Ritter. Neben dem Zug läuft ein Knabe mit einem mächtigen Schwerdt auf der Schulter her, mit Mühe hat ihn ſeine Mutter erreicht und bemüht ſich, ihn vom Mitziehen zurückzuhalten. Im Vordergrund ſteigen bewaffnete, muthige Bürger auf die Mauer, um die Stadt zu vertheidigen. Gegenüber drängen ſich in einer Art von Loge Greiſe, Frauen und Kinder zuſammen, um den Zug zu ſehen, und nach dem anrückenden Feind hinauszuſchauen. Eine Frau vom Lande, mit ihrer geringen Habe auf dem Kopf und ihren Knaben an der Hand — unſtreitig die trefflichſte Geſtalt des Bildes — ſchreitet die Stufen hinauf.

Die Schönheit dieſer Farbengemälde ergriff den damaligen Kronprinzen von Bayern ſo, daß er beſchloß, dieſe edle Malerei auf würdige Weiſe wieder nach München zu verpflanzen und dort in ſeinen neuen Muſeen, Palläſten, Kirchen und andern öffentlichen Gebäuden zu beſchäftigen. So iſt es auch geſchehen. Als der Kronprinz auf den Thron geſtiegen war, berief er die Künſtler der Villa Maſſimi, Cornelius und Schnorr, unter den ehrenvollſten Bedingungen in ſeine Hauptſtadt, wo ſich indeſſen ein ganz neues Künſtlerleben gebildet hatte. Beide erhielten Aufträge, die ihres Kunſtgeiſtes und ihres Talents würdig waren. So erhielt Cornelius — der ſpäter auch zum Direktor der Akademie der Künſte ernannt wurde — den Auftrag, mit ſeinen Schülern die Fresken der Glyptothek zu malen. Da in dieſem Muſeum nur antike Bildwerke aufgeſtellt ſind, ſo mußten die Gemälde, die in Beziehung auf ſie ſtehen ſollten, die Ideen und Mythen der alten Welt zum Gegenſtand nehmen, und ſie in ſymboliſcher oder dramatiſcher Form darſtellen. So entſtanden in dem engſten Saal die großen Bilder von den drei alten Mythenwelten, denen Jupiter, Neptun und Pluto vorſtehen. Da ſahen wir Jupiter im Olymp, Neptun in Mitten ſeiner Waſſerwelt und Pluto im unterirdiſchen Reich. Ein zweiter Saal iſt den Göttern und Helden von Troja gewidmet. Dazu kommen reiche Blumen- und Früchten-Gehänge, die an die Farneſina in Rom erinnern, mit der überhaupt dieſe Fresko-Darſtellungen große Aehnlichkeit haben. Ich theile Ihnen daraus Einiges in lithographirten Umriſſen mit, aus denen jedoch nicht der Ausdruck, ſelbſt nicht immer auf die Zeichnung, ſondern nur auf Compoſition und Gruppirung geſchloſſen werden darf. Eins der Hauptgemälde ſtellt Neptun in Mitten ſeiner reichen Waſſerwelt dar. Er horcht mit Amphitriton auf die Melodien Arions, die alle Fluthen-Bewohner von dem kleinen Triton bis zu der ſinnenden Thetis in Bewunderung, Entzücken und Dank bewegt. — Eine andere Zeichnung im Heroenſaal ſtellt Paris dar, wie er im Kampf mit Menelaos unterliegt. Dieſer hebt eben einen gewaltigen Stein auf, um ihn auf ſeinen darniedergeſunkenen Gegner zu werfen. Venus aber, ſeine Schutzgöttin, hält mit Amor einen Schleier vor ihn, um den muthloſen Schwächling dem herandrängenden König zu verbergen. — Als Gegenſtück dient Achilles ſitzend in ſeinem Zelt, zu dem Priam knieend, um den im Hintergrund ausgeſtreckten Leichnam ſeines Sohnes Hector, bittet. — Ueberaus reich iſt das große Hauptgemälde, welches die Zerſtörung von Troja vorſtellt. Die Figuren des Vorgrundes ſind koloſſal. Das ganze herrliche Bild zerfällt in eine Hauptſcene und zwei zur Seite ſtehende Epiſoden. Alle drei zuſammen bilden das große Drama der auf den rauchenden Trümmern der Burg untergehenden Königsfamilie und der Eroberung der Stadt. Vorn zwiſchen den brechenden Säulen des Königsſchloſſes liegt Priamus todt niedergeſunken und gelehnt an die Leiche ſeines Sohns Politas, den früher der tödliche Pfeil der Griechen erreichte. Der Greis iſt ſtreitend für ſein Haus gefallen, und ſeine Hand faßt noch krampfhaft das Schwerdt. Auf der andern Seite ſteht die etwas barocke Geſtalt des wilden Neoptolems. Er hat eben den kleinen Aſtijanax aus den Armen ſeiner ohnmächtig zurückſinkenden Mutter Andromache geriſſen, und ſchleudert ihn über die Trümmer der Königsburg hinunter. Umſonſt klammert ſich das Kind an die Mutter, umſonſt umfaßt es der erſtarrte Arm der bewußtlos Zurückſinkenden.

(Der Beſchluß folgt.)

*) Es ſey uns erlaubt, hier ein Verſehen des Vfs. zu berichtigen, indem, was er von den Gemälden in der Villa Maſſimi in Bezug auf die Wiederherſtellung der Freskomalereien unter den Deutſchen ſagt, eigentlich von den Gemälden im Hauſe des verſtorbenen Bartholdy gilt, welche früher als jene von Cornelius, Overbeck, Veit und Schadow gearbeitet wurden.

**) Dieſer, wie alle folgenden, war aus dem Kunſt-Blatt 1827, 1828 und 1829.

N°. 32.

Kunſt-Blatt.

Donnerſtag, 22. April 1830.

Deutſche Kunſt in Genf.

(Beſchluß.)

Die herrliche Gruppe in der Mitte iſt das Bild des Grauſes und der Verzweiflung. In der Mitte ſehen wir die alte Königin Hecuba, gleich dem Felſen, an den ſich nach Virgil ihre Töchter, wie Tauben in Sturmeszeit, flüchten, voll Scheu, Schrecken und Angſt. Sie ſelbſt iſt weniger bewegt, denn kalte Verzweiflung und Hoffnungsloſigkeit hat ſchon ihre Züge erſtarrt. Sie erwartet nichts mehr von den Göttern, nichts von den Menſchen, weder für ſich, noch für die übrigen, ſie iſt ein zu Stein gewordenes Frauenbild. Ihre herbeigeflüchteten Töchter zittern jungfräulich vor dem Anblick der Sieger, und in dieſe Angſt hat der Maler unendliche Anmuth zu legen gewußt. Zu ihnen tritt Menelaos, rührt eine an die Schulter und ſie blickt flehend zu ihm auf. In ſeinem Gemüth herrſcht aber auch Unruhe, denn er ſucht die, welche all dies Unglück veranlaßte. Sie ſteht, ohne daß er ſie gewahrt, ganz nahe bei ihm, weinend an eine Säule gelehnt, denn innere Vorwürfe und Angſt vor dem Gatten peinigen Helena, bei der ſich auch im Jammer die Schönheit nicht verläugnet, denn ihr aufgelöſtes Haar ringelt ſich reich um die reizenden Schultern und Arme. Ueber all' dieſe Gruppen herrſcht, wie eine Wetterwolke, eine großartige Frauengeſtalt, Caſſandra, die Seherin, die allein aufrecht gebliebene und gleichſam durch das Schickſal gebietende Königstochter. Sie verkündet den Griechen, daß Rache die Griechen, den Atriden und ſein ganzes Haus für die Zerſtörung Trojas erreichen wird. Umſonſt will Agamemnon ihren zum Fluch aufgehobenen Arm zurückhalten, die Schickſalsworte entſchweben von ihrem Mund. In dieſen Gruppen hat der Künſtler alle Schreckenszuſtände des menſchlichen Lebens dargeſtellt, Furcht, Schrecken, Angſt, Verzweiflung, Ohnmacht und Tod, um in großen Zügen das Schickſal des Königs Priamus und ſeines Hauſes zu ſchildern. Ueber alles ragt der Kopf des unheilſchwangeren Pferdes herüber, vergleichbar einem drohenden Geſpenſt. Weislich hat der Maler nur drei der griechiſchen Heroen: Agamemnon, Menelaus und Neoptolem, des Achilles Sohn, dargeſtellt, und lezteren wohl nur, um in ihm die rohe Grauſamkeit des unbändigen Kriegs darzuſtellen, weshalb auch wohl die wilde, abgewandte, etwas gezwungene Stellung gewählt wurde, die mehr Widerwillen, als Gefallen erregt. Die zwei Epiſoden rechts und links der Hauptſcene ſind der Chor der griechiſchen Tragödie. Sie mildern den ſchmerzlichen Eindruck, oder leiten ihn wenigſtens ab. Auf der einen Seite ziehen die andern griechiſchen Helden das Loos um die Beute. Der alte ſitzende Neſtor hält den Helm mit den Looſen. Ulyſſes zieht eben das Seinige. Antilochus und die andern warten mit Ungeduld, bis die Reihe an ſie kommt. — Auf der andern Seite trägt Aeneas ſeinen Vater Anchiſes mit den Penaten durch Rauch und Flammen verſteckt aus der Burg, der kleine Ascan trägt mit Mühe des Vaters Helm und ſchaut wehmüthig nach dem zerfallenden Königshaus. Der Maler hat die verſchiedene Richtung ſeiner Kunſt und ihre von der Dichtung abweichenden Gränzen erkannt. Darum hielt er ſich nicht ſtreng an Homer, ſondern vereinigte in ſeinem Gemälde, was dieſer Dichter, Euripides, Virgil und Quintus Calaber über die Eroberung von Troja erzählen. Auch ein berühmter griechiſcher Maler, Polygnot, hat dieſen Gegenſtand behandelt und ſein Gemälde war nach Pauſanias zu Delphi zu ſehen. Dieſe Compoſition in der engern Beſchränkung der damaligen Malerei war rein epiſch und ſtellte ein Ereigniß geſchieden zwar, aber doch neben dem andern dar. Cornelius hingegen ergriff — was natürlich viel ſchwerer iſt — die große Begebenheit ganz dramatiſch, und faßte es in einige genau mit einander verbundene Gruppen zuſammen.

Der Maler unterſchied ſinnreich den verſchiedenen Charakter bildlicher Darſtellungen aus der Heroenwelt, von denen aus dem Götterleben. Während in jenen alles voll Kraft, Bewegung und lebendiger Farbe iſt, und man in ihnen ſo zu ſagen den Schrei der Leidenſchaften hört, die um die Güter dieſer Erde kämpfen, waltet in den Darſtellungen aus der Götterwelt Ruhe und ein ſtilles poetiſches Wirken.

Digitized by Google

Die neuere Malerei in Deutſchland beſchränkte ſich jedoch nicht auf mythologiſche Gegenſtände, ſondern ergriff mit gleichem Intereſſe und gleichem Erfolg die Geſchichte. Die Arkaden des Münchener neuen Bazars ſtellen in einer Reihe großer Freskobilder die intereſſanteſten Friedens- und Kriegshandlungen der bayriſchen Landesgeſchichte dar. Dieſe Gemälde ſind von ſehr ungleichem Werth, da nicht Meiſter, ſondern größtentheils Schüler hier gearbeitet haben. Zu den beſſern Darſtellungen gehört die Belehnung Otto von Wittelsbachs mit dem Herzogthum Bayern. Darin ſind einige Rittergeſtalten, Geiſtliche und Frauen von ſeltener Schönheit.

Der zum Profeſſor der Akademie ernannte Maler Schnorr hat bereits die Cartons zu den großen Fresken vollendet, welche die untern Säle des neuen Schloßflügels zieren werden, und die bedeutendſten Momente des Nibelungenliedes, dieſer deutſchen Ilias, darſtellen.

Der Prof. H. Heß, der ſich gleichfalls in Rom zu einem der ausgezeichnetſten Maler der neuen Schule ausbildete, führt die herrlichen Cartons aus, die er im edelſten, chriſtlichen Styl für die katholiſche Hofkapelle entworfen hat, und die an große Werke der italieniſchen Malerwelt des XIV. und XV. Jahrhunderts erinnern.

Der Meiſter Cornelius wird nach Vollendung ſeiner jetzigen Arbeiten die Fresken in der neuen St. Ludwigskirche im byzantiniſchen Styl beginnen.

Außer den bisher genannten Malern erſten Rangs: Cornelius, Schnorr und H. Heß leben in München noch eine Menge andrer, die in der Kunſtwelt Namen und Auszeichnung haben, denn Landſchafts-, Schlachten-, Thier-, Genre- und Porträtmalerei werden in hoher Vollendung von ihnen getrieben. Hierzu kommen noch merkwürdige Glas- und Porzellanmalereien, dergleichen Deutſchland nicht vollendeter aufzuweiſen hat.

Eine andere Malerſchule hat ſich ſeit einigen Jahren in Düſſeldorf und in Berlin unter dem Profeſſor Schadow gebildet. Wiewohl auch ſie die Familienzüge der neuen deutſchen Schule an ſich trägt, ſo hat ſie doch eine andere, weniger großartige Richtung genommen, als die Münchener Maler, denn ſie beſchäftigte ſich bisher nicht mit großen mythologiſchen, hiſtoriſchen und religiöſen Compoſitionen, ſondern nur mit kleinen Oelgemälden, an denen die geiſtreiche und poetiſche Auffaſſung allerdings zu rühmen iſt.

In Dresden, in Stuttgart, wo auch von zwei tüchtigen Künſtlern in Fresko gemalt wird, und in Wien leben viele wackere Maler aller Art, die zwar vereinzelt ſtehen und ſich zu keiner Schule halten, aber darum in ihrem Kreis durch Lehre und Muſter nicht wenig beitragen, um den höhern Sinn in der Kunſt zu erhalten und zu vermehren.

Am Ende dieſer Bemerkungen über die neue deutſche Malerkunſt kann ich eine Bemerkung nicht unterdrücken, die ſich auf Genf bezieht und die ſich mir bei unſerer letzten Gemäldeausſtellung im Auguſt aufgedrängt hat. Hier hängen drei Gemälde, die mehr und länger denn alle übrigen die Aufmerkſamkeit auf ſich zogen. Der junge geiſtreiche und talentvolle Maler, aus deſſen Werkſtatt in Rom ſie hervorgingen und deſſen ſich Genf bald ſehr wird rühmen können, hat offenbar ſeine erſte Manier verlaſſen und gründliche Studien und Arbeiten in ſeiner Kunſt nach großen Muſtern vorgenommen. Fern von aller Nachahmung hat er ſich in ſeiner Malerei Wahrheit und Einfalt zur unerläßlichen Pflicht gemacht, und dabei alles ſorgſam vermieden, was geſucht, ſtudirt oder manierirt genannt werden kann. Er haßt alle akademiſchen Stellungen, ſein Styl iſt eher ſtreng und ſeine Farbe erinnert an das Studium der Fresken. Als ich in unſerer Ausſtellung ſeine betenden Neapolitanerinnen und den Calabreſen hinter ihnen, als ich ſeinen zum Tod Verurtheilten und ſeine Einnahme des Schloſſes Roßberg ſah, hätte ich geglaubt, dieſe Gemälde ſeyen von einem guten deutſchen Maler aus Cornelius oder Schnorrs Schule. So ſehr erinnert Lugardon an dieſe Maler. Und doch hat er vielleicht nur ein gutes deutſches Gemälde geſehen *), er iſt aber durch das Studium der Kunſt im Allgemeinen und der Malerei insbeſondere, durch das gänzliche Verlaſſen ſeiner frühern Manier und ihrer Irrthümer auf denſelben Weg gelangt, wie die guten deutſchen Maler unſerer Zeit.

Dieſen ſehr allgemeinen Bemerkungen über die Malerei in Deutſchland kann ich noch beifügen, daß ſich in der neuſten Zeit Müller in Dresden und Heß in München durch große Werke ſehr in der Kupferſtecherkunſt ausgezeichnet und den beſten Künſtlern in dieſer Art an die Seite geſtellt haben.

Ehe ich dieſe Bemerkungen über die deutſche Kunſt ſchließe, ſey es mir erlaubt, noch einige Worte im Allgemeinen darüber zu ſagen. Ein Blick auf das, was heut zu Tag in dieſer Beziehung in Deutſchland geſchieht, reicht hin, um ſich zu überzeugen, daß ſich die bildende Kunſt jezt zu einer Höhe in dieſem Land erhoben hat, die ſie früher nur ſelten zeigte. Nur die Architektur iſt entſchieden von ihrer nationalen Höhe und Schönheit zu Vermiſchung und Nachahmung des Fremden herabgeſunken. Die Skulptur erhebt ſich wieder mit Würde und Bedeu-

*) Unmittelbar nach dieſem Vortrag wurde von einem Mitglied bemerkt, daß Lugardon in Rom mit größtem Fleiß die Fresken in der Villa Maſimi ſtudiere, und beſonders Cornelius hochhalte, auch frei geſtehe, daß er ſeinen Fresken die eigene Umbildung verdanke.

Digitized by Google

tung. Die Malerei ſteht in ihrem Umfang höher denn je, ſie geht aus den ſtillen Werkſtätten in's Leben und in die Nation, ſie wird ihr Lehrer, Dichter und Prieſter. Im Norden und Süden des Landes herrſcht ein lebendiger, glühender Sinn für die Kunſt, hier und dort leben und wirken ausgezeichnete Künſtler. Könige und Fürſten haben den rechten Kunſtſinn, ſie verſtehen es, das Genie zu erwecken, zu ehren, auszuzeichnen und würdig zu belohnen.

Man hat die Deutſchen manchmal wegen ihres gerechten Sinnes und die faſt religiöſe Anerkennung jedes fremden Verdienſtes in der Literatur gerühmt. In der bildenden Kunſt iſt es eben ſo. Wir erkennen und rühmen mit Enthuſiasmus das wahrhaft Schöne und Große überall, wo es ſich findet, welcher Zeit, welchem Volk es angehören möge. Wir ſelbſt weiſen uns keinen Rang unter den kunſtübenden Nationen an, und wenn unſere Anſichten nicht mit den ihrigen übereinſtimmen, ſo ſchimpfen wir nicht über ſie, ſondern lehnen ſie kalt ab, wie z. B. die ſchöne Kunſt aus der Zeit Ludwigs des XIV. und des XV. mit wenigen Ausnahmen, desgleichen ihr Extrem im Anfang unſeres Jahrhunderts, die Malerei Davids und ſeiner Schule, auch bitten wir um die Erlaubniß, darin auf unſere Weiſe zu denken. Wir ſind weit entfernt, unſere Kunſtanſichten andern zur Richtſchnur und Nachachtung zu geben, oder nur zur Nachahmung zu empfehlen. Wir fordern aber die Freiheit, ungehindert unſern Weg zu gehen und kalt bei dem zu bleiben, was ſie ſchön oder erhaben nennen mögen. Wirft man uns dagegen vor, wir hätten keinen Geſchmack, ſo müſſen wir uns darüber tröſten. Wir mögen dies auf jeden Fall lieber hören, als die Zumuthung, Werke zu loben und darüber in Entzücken zu gerathen, die zwar einen großen Ruf bei ihnen haben mögen, deren Fehler wir uns aber nicht verbergen können. Unſere heutigen deutſchen Künſtler erkennen das Schöne nur im Wahren, ſitze es Kronen tragend auf einem Thron, glänze es im chriſtlichen Heiligenſchein oder unter dem antiken Lorbeer, gehöre es dem Mittelalter, dem Alterthum oder der neueren Zeit an, ſtehe es hoch oder niedrig. Unbedingte Freiheit, ohne Macht der Convenienz, des Anſehens und der Schule iſt das Element, in dem die deutſche Kunſt allein athmen, leben, gedeihen und fortſchreiten kann.

Dr. Chriſt. Müller.

Rom, den 4. Februar.

Die Arbeiten des berühmten Horace Vernet, deren Ausſtellung man ſchon lange mit Ungeduld entgegenſah, erregten im Publikum die lebhafteſte Senſation. Bei den Freunden der Kunſt fanden ſie einen lauten und beinahe ungetheilten Beifall; von den Künſtlern aber wurde mit Heftigkeit über die darin herrſchende Tendenz geſtritten, welche einige, die ſich auf die anerkannt größten Meiſter neuerer Kunſt beriefen, eben ſo ſehr tadelten, als andere wiederum bemüht waren, das Geiſtreiche der Behandlung und die frappante Wirkung hervorzuheben, welche unſtreitig ein außerordentliches Talent beurkundeten. Schon früher wurde viel von einem kleinen Bilde dieſes Meiſters geſprochen, welches einige römiſche Landleute zu Pferde vorſtellte, die Stiere treiben; man konnte nicht genug die Lebendigkeit des Ganzen und die Vortrefflichkeit der Ausführung loben. Bilder dieſer Art, worin Vernet nach dem Urtheile derer, die in Paris waren, einzig und unübertrefflich ſeyn ſoll, befanden ſich nicht auf dieſer Ausſtellung. Das größte Gemälde derſelben war das Bildniß des Papſtes, wie er in S. Peter in Prozeſſion getragen wird. Man erzählt, daß Vernet ihn früher mit zum Segen erhobener Hand, vorgeſtellt hatte, wie allerdings angemeſſen und der vorgehenden Handlung gemäß geweſen wäre, daß er aber nachher ſich veranlaßt fühlte eine Aenderung vorzunehmen. Der Papſt legt nämlich die Hände auf die Lehne des Tragſeſſels, und obgleich die Maſſen, welche die Figur bildet, dadurch groß und ſchön werden, ſo wiegt doch dieſer Vortheil den unangenehmen Eindruck nicht auf, welchen die Nebenidee erregt, als ob er ſich feſthielte. Der päpſtliche Ornat (Piviale und Tiare) weiß mit gelbem Unterfutter, macht eine außerordentliche blendende Wirkung und Farbe. Faltenwurf ſind durchaus meiſterhaft behandelt. Eben ſo wahr und täuſchend iſt der ſammetne, mit Gold verzierte, Tragſeſſel. Die Träger deſſelben in roth von verſchiedenen Nuanzen gekleidet, bilden eine mächtige Farbenmaſſe, wogegen die von einem ſeitwärts einfallenden Lichtſtrahl kräftig erleuchtete Figur des Papſtes vortrefflich hervorſticht. Der Papſt ausgenommen ſind alle übrigen im Vorgrund befindlichen Figuren nur von Streiflichtern beleuchtet, diejenigen aber, welche ſich hinter dem Tragſeſſel befinden, über welche ein Wald von Schweizer Hellebarden hervorragt, durch einen dicken Weihrauchdampf zurückgehalten. Ein hoch in die Luft geſchwungenes Weihrauchfaß ſoll denſelben motiviren, macht aber keine günſtige Wirkung bei der emporgedrängten Figurenmenge, wo man nicht einmal gewahr wird, was es ſchwingt, außerdem ſchwebt es beinahe vollkommen umgekehrt in der Luft. Alle den Tragſeſſel umgebende Figuren ſieht man nur halb, ein Mittel, ſie der Hauptfigur unterzuordnen, was bei den meiſten Künſtlern keinen Beifall fand. Zur Seite der erwähnten Träger, denn mehr ſind nicht ſichtbar, ſteht ein griechiſcher Biſchof mit ſeiner ungemein maleriſchen Biſchofsmütze, daneben ſieht man mehrere lateiniſche Biſchofsmützen und halbe Köpfe, welche im Weihrauchdampf verſchwinden, und über denſelben in der Ferne die ſchwarze Statue S. Peters in der Baſilika, von welcher

Digitized by Google

ein Pilaſter des Mittelſchiffs mit einem Blicke gegen die Tribüne den Hintergrund des Gemäldes ausmacht. Links in Vorgrund erdlickt man ganz von rückwärts die geſchworenen Häupter zweler in weiß gekleideten Mönche, weiche nach ihrem tiefen Stande zu urtheilen, als kniend gedacht werden mußten; ſie machten nach der Meinung vieler Künſtler eine unmalerische Wirkung, da an denſelben eigentiich nichts bemerkdar war, als die Ohren. Neben ihnen ſteht ein Kardinal im biſchöſlichen Ornat und ein Schweizer im Harniſch, jedoch nicht in der üblichen Kleidung. Alle dieſe halben Figuren waren ſehr breit behandelt und, wie es ſchien, lediglich auf die Ferne und den Effekt berechnet; daher es bei einer gewiſſen Flüchtigkeit der Behandlung geſchehen war, daß eine Laklaſur am rothſammetnen Tragſeſſel den Rand des Geſichtes und Bartes des daneben ſtehenden Kardinals roſenroth gefärbt hatte. Es iſt keine Frage, daß ein ſo ausgezeichneter und bis zu einem ſolchen Grade von Meiſterſchaft ausgebildeter Künſtler nicht ſollte abſichtlich ſo nachläßig verfahren ſeyn; denn in der Nähe beſtehen dieſe Fignren, beſonders die Haare derſelben, nur aus Farbenflecken ohne beſtimmte Zeichnung. Man muß glauben, die Meinung des Künſtlers ſey vielleicht geweſen, daß dieſe Nachläßigkeiten aus der Ferne, für welche nach den Regeln der Kunſt das Bild berechnet war, nicht bemerkbar ſeyen; dies war aber nicht der Fall, denn mäßig ſcharfe Augen unterſcheiden ſie ſehr gut; auch würde dieſer Grundſatz am Ende zu einer bloßen Dekorationsmalerei führen. Von ſogenannten Nebenſachen war vieles vortrefflich und täuſchend wahr gemalt, beſonders Metalle und Stoffe, wie das auf vielen Bildern moderner Schulen aller Nationen vorzukommen pflegt; daſſelbe unbedingte Lob wollten nicht alle Künſtier den Köpfen und Händen ertheilen. Im Ganzen aber machte dies Gemälde bei reifer Vertheilung der Lichtmaſſen, hellem und glänzendem Colorit und einer Anordnung, welche das Auge durchaus an die Hauptfigur feſſelte, einen impoſanten Eindruck, und es begegnete mehreren ausgezeichneten Künſtlern, welche gegen die Behandlungsart deſſelben ſehr eingenommen waren, daß ſie bei längerem Beſchauen ſich davon angezogen fühlten. Nach Erwähnung der Eigenthümlichkeiten dieſes Gemäldes, der geringen Mängel und der großen Vortrefflichkeiten deſſelben und der verſchiedenen Meinungen, welche ſich im Publikum darüber ausgeſprochen haben, wird es gewiß intereſſant ſeyn, zu wiſſen, wie der Künſtler ſelbſt darüber gedacht habe. Man erzähle und betrachte es als den Anfang einer neuen Manier, deren er ſich noch beſſer zu bemeiſtern hoffe. In wie fern dieſe Manier ihm neu ſey, werden diejenigen entſcheiden, welche die Arbeiten dieſes berühmten Mannes in Paris geſehen haben. — Außer dieſem großen Gemälde waren noch die Bildniſſe zweier Landmädchen, wovon eine die bekannte Vittoria von Albano, dann des berühmten Guerin und das Bruſtbild eines Kapuziners ausgeſtellt. Die beiden leztgenannten, ſehr ähnlichen Porträts, zeichneten ſich durch eine freie, ſchöne Behandlung aus. Mit mehr Sorgfalt und Glätte waren die Landmädchen verfertigt, zum Beweiſe, daß er auch in dieſer Art Meiſter ſey. Vittoria wurde von vielen, beſonders in einiger Entfernung, für ſehr ähnlich gehalten, und bekanntlich iſt es noch wenigen Künſtlern gelungen, die reinen Formen derſelben glücklich wiederzugeben. Die Kleidung derſelben und ein neben ihr liegendes Buch waren mit täuſchender Wahrheit gemalt.

Zu derſelben Zeit hatte Caſtlake, ein durch frühere Arbeiten in Rom ſchon bekannter und allgemein geſchäzter Künſtler, zwei, einige Palmen hohe, Bilder ausgeſtellt. Das Sujet des einen, die Höhle der Verzweiflung, eine Allegorie nach Spenſer, war dem Künſtler aufgegeben. Links vom Beſchauer ſizt im Schatten der Höhle der Dämon der Verzweiflung mit einem rothen Mantel bedeckt, zu ſeinen Füßen liegt ein Ritter, der ſich ermordet hat, und ein anderer wendet ſich zu ihm, im Begriff, ſich mit einem Dolche zu durchbohren, indem ſeine in Weiß gekleidete Geliebte ihn zu dem ſtrahlenden Kreuz hinaufzuführen ſtrebt, welches einige Engel umſchweben. Dies Bild beſizt, wie alle dieſes Künſtlers, eine große Klarheit und Schönheit der Farbe, worin er den beſten Venezianern nahe kommt. Ueberhaupt erſcheint bei vielen Künſtlern ſeiner Nation ein ſehr glückliches Beſtreben, ſich die Farbenbehandlung derſelben anzueignen. Das zweite Bild ſtellt eine Bauernfamilie vor, welche von Räubern aufgefangen worden iſt. Unter hohen Bäumen ſizt der Vater, den Kopf auf ſeine Knie geſtüzt, gekleidet mit einer grünen Sammetjacke, ledernen Kamaſchen u. ſ. w. Geſicht und Hände, wie die Stoffe, alles iſt vortrefflich gemalt und mit dem feinſten Gefühle ausgeführt. Neben ihm ſizt die Frau, ein kleines Kind auf dem Schooße, an welche ſich ein halb erwachſenes Mädchen ſchmiegt, das an de[illegible] kniet, eine überaus graziöſe Figur. Die verſchie[illegible] nuanzirten rothen Kleider derſelben waren unübertrefflich gemalt. Vor ihnen, an einen Baumſtamm gelehnt, ſteht ein Räuber in dem bekannten Coſtüm, welcher auf ſie hinblickt. Weiter zurück ſitzen drei andere, vor ſich die geraubten Kleinodien, wovon der eine aus einer Koppella trank. Blaue Berge bilden die Ferne und auf der andern Seite ſteigen vom Berge behutſam Soldaten herab, die Räuber zu überraſchen. Der Farbenton, die ſaftige Durchſichtigkeit der Schatten und die reine Helligkeit der Lichter laſſen nichts zu wünſchen übrig, und die intereſſante Anordnung des Ganzen erndtete allgemeinen Beifall.

Digitized by Google

N°. 53.

Kunſt-Blatt.

Dienſtag, 27. April 1830.

Alt- und neudeutſche Schule.

Urtheil eines franzöſiſchen Kritikers im Journal des Débats vom 16. und 23. Oktober 1829 *).

I.

Altdeutſche Schule.

Den Kunſtfreunden iſt ein merkwürdiger Kupferſtich bekannt, ſeiner Beſtimmung nach ein Titelblatt, auf welchem die wichtigſten Thaten des altdeutſchen Gedichts der Nibelungen vorgeſtellt ſind. Dies bemerkenswerthe und ſonderbare Blatt (gravure remarquable et singulière) iſt nach Hrn. Cornelius aus Düſſeldorf. Zwei andere Kupferſtiche nach Hrn. Overbeck aus Lübeck ſind kürzlich in Paris herausgekommen, der eine ſtellt den Propheten Elias dar, wie er auf einem Wagen gen Himmel erhoben wird; der andere denſelben Propheten, wie er das Beil eines Arbeiters aus dem Grunde eines Fluſſes hervorſteigen läßt.

Auch hat jedermann Gelegenheit gehabt auf der Ausſtellung, in der Straße Gros-Chenet, ein Bild von Hrn. Heß aus München zu ſehen: Apoll auf dem Parnaß, umringt von den neun Muſen, vorſtellend. Troz dem Fremdartigen, welches dieſe Produktionen für uns haben, muß man doch eingeſtehen, daß ſie alle den Stempel des Talentes tragen, und eben deshalb ſind ſie ganz beſonders der Aufmerkſamkeit des Publikums würdig.

Dieſe Kupferſtiche, Gemälde und andere Werke, von denen wir bald reden werden, ſind Reſultate überdachter und vereinigter Bemühungen junger deutſcher Künſtler, die vor zehn oder zwölf Jahren den Vorſaz faßten, eine Wiederherſtellung der zeichnenden Künſte zu bewirken, ungefähr wie Leſſing, Schiller und Goethe in der Literatur und dramatiſchen Kunſt der Deutſchen hervorgebracht haben.

Dieſe Revolution wurde, wie faſt alles, was jenſeits des Rheins geſchieht, durch merkwürdige, gelehrte und tiefgehende Unterſuchungen vorbereitet. Die deutſchen Künſtler wurden zu dieſer Wiedergeburt der neuern Kunſt durch das Studium der Werke ihrer älteſten Maler geführt. Dieſe Bemühungen, aus hiſtoriſchem Geſichtspunkte betrachtet, waren nicht ohne Nuzen, und noch gegenwärtig wird in Stuttgart die Herausgabe eines Werkes fortgeſezt, welches die Beſtimmung hat, die intereſſanteſten Werke der altdeutſchen Künſtler durch lithographiſche Nachbildung bekannt zu machen. Dieſe ſchöne Sammlung von Abbildungen verdankt man den HH. Boiſſerée und Bertram, welche dieſelbe noch durch eine Geſchichte der Malerei in Deutſchland zu vervollſtändigen gedenken.

Um die Beſtrebungen der neudeutſchen Schule zu würdigen, iſt es unerläßlich, den Gang der altdeutſchen, die in Frankreich ſo wenig bekannt iſt, ſo ſehr ſie es auch zu ſeyn verdient, wenigſtens der Hauptſache nach zu kennen. Das Boiſſerée'ſche Werk wird uns in den Andeutungen, die wir darüber geben wollen, zum Führer dienen, und Kunſtfreunde, welche dieſe ſchöne Sammlung beſizen, werden die als Stüzpunkte unſrer Bemerkungen anzuführenden Werke darin wiederfinden können.

Die Geſchichte der altdeutſchen Maler läßt ſich in drei Epochen theilen. Die erſte umfaßt die kölniſche Schule, welche im 13ten und 14ten Jahrhundert be-

*) Dieſes Aufſazes iſt bereits in den Betrach[illegible] über die Münchener Kunſtausſtellung[illegible] das Kunſtblatt vom Oktober und November v. [illegible] hielt, einigermaßen erwähnt worden. Die Mittheilung deſſelben hat ſich durch unvorhergeſehene Umſtände verzögert, doch wird er auch jezt noch intereſſant und merkwürdig gefunden werden; es ſpricht ſich darin das aufrichtige und dankenswerthe Beſtreben eines franzöſiſchen Kunſtkenners aus, ſich mit der deutſchen Anſicht zu befreunden, aber auch die nationale Befangenheit, die ihn hindert, ganz in dieſelbe einzugehen. Die Anmerkungen, die ich zur Berichtigung hinzugefügt, ſollen hauptſächlich dazu dienen, auf den innern Zweck der deutſchen Beſtrebungen und auf die Folge des bis jezt Geleiſteten hinzuweiſen, welches beides dem franzöſiſchen Kritiker entgangen iſt, da er nur aus zerſtreuten Proben und nach Aeußerlichkeiten urtheilte, die freilich auch unter uns der neuen Kunſtrichtung manche Gegner erweckt hat.

Der Herausgeber.

Digitized by Google

rühmt war, nachher aber gänzlich in Vergeſſenheit gerieth. Nicht eben das Haupt, aber der Korypháus dieſer Schule iſt Meiſter **Wilhelm** aus Kölln, Verfertiger des großen Bildes im Kölner Dom; er blühte, wie man glaubt, zwiſchen 1380 und 1410. In der Boiſſerée'ſchen Sammlung finden ſich mehrere Gemälde dieſes Meiſters, namentlich die Apoſtel und mehrere Heiligen in ganzen Figuren. Bemerkenswerth iſt die Natürlichkeit der Stellungen und des Ausdrucks, und wenn die Lithographien genau ſind, wie man verſichert, ſo iſt in dieſen Gemälden mehr Stille, als Größe. Im Allgemeinen iſt darin genaue Wahrheit vorherrſchend [1]).

Zwei andere Gemälde, welche von Schülern des Meiſters Wilhelm herrühren ſollen, eine Verkündigung und Chriſtus am Oelberg, haben vielleicht noch weniger Edles im Styl; aber nicht ohne Verwunderung bemerkt man die außerordentliche Natürlichkeit in beiden Scenen, die vollkommene Beobachtung der Linien- und Luftperſpektive und die richtige Abſtufung des Lichtes. Nicht minder wichtig, als Eigenſchaft des zuletzt genannten Bildes, iſt die ſehr vollendete Ausführung einer mannichfaltigen Landſchaft, in welcher ſich der Heiland befindet.

Meiſter Wilhelm und ſeine Schüler blühten in Deutſchland, als in Italien Maſaccio die Natur ſorgfältig nachzuahmen begann. Dabei iſt bemerkenswerth, daß die Italiener dazumal in Genauigkeit der Wiſſenſchaft und Kunſt der Naturnachahmung, ſo wie in Beobachtung der Perſpektive und Kunſt, die Landſchaft zu malen, noch weit hinter den Deutſchen zurück waren [2]).

Die zweite Epoche der deutſchen Schule (im 15ten Jahrhundert) umfaßt **Johann van Eyck**, genannt Johann von Brügge, und ſeine Schüler, J. **Hemling**, **Van der Goes**, **Iſraël van Meckenen**, M. **Wohlgemuth**, M. **Schön** u. a. Alle Eigenſchaften, welche die Gemälde der erſten Epoche auszeichnen, leuchten mit erhöhtem Glanz aus den Werken der zweiten hervor. Es herrſcht darin eine Wahrheit der Nachahmung, die in Erſtaunen ſetzt. Die Wiſſenſchaft der Zeichnung, der Perſpektive und der Modellirung iſt darin mit ſeltener Einſicht angewandt, und die Behandlung der Architektur, der Landſchaft und des Colorits zu einem ſehr hohen Grade der Vollendung gebracht.

Ob Johann van Eyck die Kunſt des Oelmalens erfunden, ſteht noch in Frage. Gewiß iſt, daß er dieſe Art der Malerei in Deutſchland eingeführt und das Geheimniß einem gewiſſen Antonio Meſſina mitgetheilt hat, der es nach Italien brachte, von wo es ſich durch ganz Europa verbreitete. Auf allen Fall muß man dieſe Erfindung den überrheiniſchen Ländern zuſchreiben, denn ſchon in dem Manuſcript eines deutſchen Mönchs, Theophilus, aus dem 12ten Jahrhundert, iſt von Bereitung der Oelfarben die Rede. Daß der Gebrauch des Oelmalens mit der Entſtehung der deutſchen Schule zuſammenfällt, iſt ein Umſtand, den man bei dem Studium der deutſchen Malerei nicht außer Augen laſſen darf. Dies Verfahren hat ihr einen durchaus unterſcheidenden Charakter aufgeprägt; alle Werke van Eycks und ſeiner Schüler ſind durch Wahrheit, Kraft und Transparenz der Farben vorzüglich bemerkenswerth. Beachtet man nur die materielle Nachahmung der Gegenſtände, ſo iſt die deutſche Schule in dieſer Zeit unbeſtreitbar der italieniſchen überlegen; erwägt man aber den poetiſchen Theil der Kunſt, ſo tragen die Italiener, trotz ihrer Fehler in der Nachahmung, die Palme davon.

[illegible] Beſtätigung dieſes Urtheils wollen wir den heil. [illegible] von Hemling, ein durch Vollkommenheit der [illegible]nung wahrhaft außerordentliches Bild, mit dem heil. Chriſtoph vergleichen, welchen B. Luino neben der

[1]) Der Vf. überſieht hier, daß in den altköllniſchen Malereien noch deutlich die Spuren des byzantiniſchen Styls zu erkennen ſind: man kann nicht ſagen, daß mehr als ein **Streben** nach Wahrheit und Natürlichkeit darin hervortrete, denn überall liegt ein herkömmliches idealiſtiſches Syſtem der Zeichnung noch zum Grunde; es zeigt ſich nur eine größere Abwechslung der Charaktere und eine für jene Zeit bewunderns-würdige Kraft der Schattirung und Farbe.

[2]) Dieſe Parallele zwiſchen Meiſter Wilhelm und Maſaccio iſt ein offenbarer Irrthum des Vfs. — Sowohl der Zeit, als der Art nach kann die altköllniſche Schule nur mit der des **Giotto** verglichen werden; in beiden herrſcht noch das byzantiniſche Element; jedoch iſt der Uebergang aus demſelben zur genauen Naturnachahmung vorbereitet, wobei nur der Unterſchied eintritt, daß bei den Italienern mehr das Poetiſche der Compoſition, bei den Deutſchen mehr das Reale der Naturauffaſſung dominirt. Während wir in der altkölniſchen Schule keine Compoſitionen von ſolchem Gehalt und Umfang finden, wie in den Werken des Giotto und ſeiner Nachfolger, ſo kann ſich hinwiederum keines der letztern an Kraft der Farbe und Rundung der Figuren mit jenen meſſen. Die Kenntniß der Perſpektive iſt bei beiden gleich unvollkommen. Was aber bei den Italienern **Maſaccio** war, der die Malerei aus der Manier des Giotto zur völligen Wahrheit der Nachahmung, zur Correctheit der Zeichnung, Beobachtung der Perſpektive und der Verkürzungen, Rundung der Geſtalten und natürlichen Darſtellung mannichfaltiger und edler Charaktere führte, — das waren um wenig früher für die deutſche Schule **Hubert** und **Johann van Eyck**, welche ganz dieſelbe Richtung nahmen, nur mit dem Unterſchied, daß ſie in der Zeichnung viel geringere Vollendung und Schönheit der Formen erreichten, dagegen in Stärke, Wahrheit und Lebendigkeit der Färbung und in Genauigkeit der Darſtellung einzelner Gegenſtände den Italiener weit übertrafen.

Digitized by Google

Pforte der Karthauſe von Pavia gemalt hat. Bei dem erſten hat man Mühe, zu glauben, daß ein Gemälde mit ſo reicher Landſchaft, mit ſolcher Wiſſenſchaft und Stärke des Effekts um das Jahr 1480 ausgeführt ſey; in dem andern hat der Italiener eine koloſſale Figur, mit eintöniger Färbung in einem zu engen Raum eingeſchloſſen und von keinem Beiwerk gehoben, dargeſtellt. Dennoch macht dieſe leztere einen tiefen Eindruck auf die Einbildungskraft des Beſchauers; die des Hemling erfreut uns, wie ein hübſches Genrebild *).

Ein großer Chriſtuskopf, ebenfalls von Hemling gemalt, kann noch zu andern merkwürdigen und nützlichen Betrachtungen Anlaß geben. Van Eyck's Schüler hat hier den Typus des Angeſichtes Chriſti wiedergegeben, der uns in den Katakomben, Moſaiken und byzantiniſchen Miniaturen aufbewahrt worden iſt; dennoch bemerkt man leicht in den Zügen des Gottmenſchen eine Modifikation, die allein vom deutſchen Geiſte herrührt. Die griechiſchen und italieniſchen Künſtler geben dem Heiland eine männliche und zugleich milde, anmuthige Würde; der deutſche Chriſtus iſt ſtreng. Sein Ausdruck iſt Feſtigkeit, Weisheit; aber es mangelt ihm Schönheit und beſonders jene Menſchenfreundlichkeit, jene Liebe, welche, ohne die Ehrfurcht zu mindern, dem, welcher ſich unterworfen fühlt, noch ein freudiges Lächeln abgewinnt.

Die unterſcheidenden Merkmale dieſer zweiten Epoche ſind alſo die außerordentliche Genauigkeit in der Kunſt, der Zeichnung und der Perſpektive; die Kraft und Wahrheit, der Farbe und des Effekts, und die merkwürdige Nachahmung des Gemüths-Ausdrucks, der oft in großer Stärke, immer tief, aber niemals ſchön *) erſcheint.

Die dritte Epoche beginnt und endigt mit dem ſechszehnten Jahrhundert. Die vorzüglichſten Maler ſind: **Lukas von Leyden oder von Holland**, **Albrecht Dürer**, **J. Schoreel**, **J. Mabuſe**, **Van Orley**, **J. Schwarz**, **Patenier**, **J. Melem**, **Calcar**, **L. Kranach**, **M. Grünewald**, **B. de Bruyn**, die beiden **Hemskerk** und endlich **J. Holbein**. Der leztere allein blieb rein deutſch und übte ſeine Kunſt in England; alle die übrigen reisten in Italien, ſtudirten die dortigen Meiſter und kannten die Werke des Alterthums.

Wäre Albrecht Dürer in Italien geboren, ſo wäre er vielleicht, wie Vaſari ſagt, Raphaels gefährlicher Nebenbuhler geworden; aber die meiſten Werke dieſes ausgezeichneten Künſtlers gleichen den Deutſchen, welche gut italieniſch gelernt haben; der Accent verräth ſie. Auch ſind die neudeutſchen Maler der Meinung, dieſer große Mann habe, indem er ſich in ſeinen Studien nach den italieniſchen Meiſtern gerichtet *), die natürliche Entwicklung der altdeutſchen Schule abgelenkt oder gar gehemmt, und dieſer ſtrenge Ausſpruch dient dem Studien-Syſtem zur Grundlage, welches **Overbeck**, **Cornelius**, **Veit**, **Schadow**, **Heß** u. ſ. w. befolgt haben und noch befolgen.

Aber ehe wir von den Arbeiten der leztgenannten Künſtler ſprechen, ſeyen uns noch einige Bemerkungen über die altdeutſche Schule erlaubt, um ihren unterſcheidenden Charakter zu würdigen und zu beſtimmen. In den drei von uns bezeichneten Epochen hatten die deutſchen Maler oft Gelegenheit, die heil. Jungfrau und das Jeſuskind darzuſtellen. In allen Gemälden dieſer Art gaben dieſe Künſtler den genannten heiligen Perſonen einen ganz eigenthümlichen Ausdruck. In den italieniſchen Gemälden von Giotto bis auf Raphael lieſt man auf dem Geſichte der Maria ſtets die Freude, daß ſie die Mutter des Heilands iſt. Selbſt ein Gefühl des Stolzes, eine gewiſſe mütterliche Koketterie herrſcht darin, wie man an Raphaels Madonna della Seggiola ſehen kann. Die Deutſchen dagegen zeigen die heil. Jungfrau immer ihren Sohn mit einer ſcheuen Ehrfurcht haltend, welche die Stirn der Mutter mit einer Wolke der Befangenheit und Traurigkeit überzieht. Die Italiener ſtellen die Scene gewöhnlich an einen freundlichen Ort unter heiterem Himmel dar; den Deutſchen, wie z. B. Matthäus Grünewald von Aſchaffenburg, gefällt es, Maria mit ihrem Sohn allein in eine unabſehliche Landſchaft zu verſetzen.

---

*) Nimmt man dieſen Ausdruck im gewöhnlichen Sinne, ſo tritt der Vf. dem Verdienſte des Hemling'ſchen Werkes zu nahe, denn Größe der Erfindung, Würde der Charakteriſtik und des Ausdrucks und jene tiefere Bedeutſamkeit, die man von dem hiſtoriſchen Werke verlangt, wird man ihm nicht abſprechen können.

*) Um dieſen zu harten Ausdruck des Vfs. zu berichtigen, rufen wir unſern Leſern die vielen anmuthigen Köpfe in den Werken des Joh. van Eyck, Iſrael v. Meckenen, Hugo van der Goes, Hemling u. ſ. w. in's Gedächtniß zurück; Köpfe, die oft bei untergeordneter Schönheit der Form ihre ganze Lieblichkeit blos aus der Schönheit des Gemüths-Ausdrucks empfangen.

*) Dieſe Beſchuldigung iſt wohl noch von keinem Deutſchen gegen Dürer erhoben worden. Dürer's Vortrag war ein eigenthümlicher und dem zu ſeiner Zeit in Italien herrſchenden Styl gerade entgegengeſezt; Dürer ſchuf eine **Manier**, im ſchlimmen Sinne des Worts. Das Urſprüngliche, Einfache und Edle der Naturnachahmung, welches die Gebr. van Eyck in die Malerei eingeführt hatten, ging ihm verloren, und deßhalb kann man die Wirkſamkeit dieſes ausgezeichneten Geiſtes als den Wendepunkt der altdeutſchen Kunſt betrachten. Die Vermiſchung der deutſchen Malerei mit der italieniſchen begann zu Dürer's Zeit durch einige Niederländer und mehrere ſeiner eigenen Schüler; andere aber blieben der von ihm erlernten Manier noch einige Zeit getreu.

Digitized by Google

Luft, Gewäſſer und Bäume ſind mit einer tiefen Melancholie erfüllt, die ſich ſogar auf die Züge derjenigen zu erſtrecken ſcheint, die mit einer Art von Verlegenheit die Kindheit des Heilandes beſchüzt. Dieſer Unterſchied verdient Aufmerkſamkeit und vielleicht iſt kein Gegenſtand angemeſſener, als eine heil. Familie, um die Verſchiedenheit zwiſchen deutſchem und italieniſchem Genius ſichtbar zu machen. In den Werken der Italiener offenbaret ſich gewöhnlich Schönheit, Größe und Liebe; die deutſchen Künſtler ſind faſt immer von der Wirklichkeit, der Reflexion und den ernſten Gedanken der Religion beherrſcht.

Wenn die deutſche Malerei in ihrer Wirkung auf die Seele des Beſchauers, weder ſo erhebend noch ſo beſeligend iſt, als die italieniſche, ſo muß man doch nicht außer Acht laſſen, daß ſie ſtets einen harmoniſchen und tiefen Eindruck hervorbringt. Die würdige, ernſte, ſelbſt traurige Seite der chriſtlichen Religion hat immer auf der Einbildungskraft dieſer Künſtler gelaſtet und auf die Art ihrer Auffaſſung eingewirkt. Was die Nachahmung der ſinnlichen Gegenſtände betrifft, ſo war ſie bei ihnen nicht Mittel, ſondern Zweck, und ſie betrieben ſie mit ängſtlicher Genauigkeit. Daher der Charakter der deutſchen Schule, in der man alles, von den Fernen bis zu den Empfindungen mit einer faſt mathematiſchen Beſtimmtheit nachgeahmt hat.

(Die Fortſetzung folgt.)

Berichtigung.

In Nr. 18. des Kunſt-Blattes vom Jahr 1829 befindet ſich eine Beſchreibung des Monuments des Grafen Philipp von Hohenlohe und ſeiner Gemahlin, im Chor der Stiftskirche zu Oehringen, welche dieſes ſchöne Denkmal richtig würdigt und eine kurze und treue Darſtellung davon gibt. Gegen die Beſchreibung dieſes Monuments an ſich, läßt ſich daher nichts einwenden; dagegen ſcheint der Herr Verfaſſer in Betreff einiger Angaben in den perſönlichen Verhältniſſen des Grafen Philipp aus einer nicht ganz lautern Quelle geſchöpft zu haben, auch iſt der Schlußſatz der Beſchreibung ganz unrichtig. Der Verfaſſer ſagt nämlich: „ein ähnliches Monument befindet ſich in der Pfarrkirche zu Langenburg, „ſo wie ein großes Gemälde des Grafen Philipp in dem „großen Saale des dortigen Schloſſes.“ Sowohl dieſes Monument, wie das Gemälde, verewigen aber eine — von dem Grafen Philipp, deſſen Monument in der Stiftskirche zu Oehringen befindlich iſt, ganz verſchiedene Perſon, wie hier näher aus einander geſezt werden ſoll. Graf Ludwig Kaſimir, der Stifter der Neuenſtein'ſchen Hauptlinie des Hauſes Hohenlohe hatte fünf Söhne:

1) Albrecht, geboren den 28ſten Mai 1543, er wurde bei dem im November 1575 zur Feier des Beilagers Herzogs Ludwig von Würtemberg zu Stuttgart gehaltenen Turnier von dem Fürſten von Anhalt tödtlich verwundet, ſo daß er am 16ten November daſelbſt ſtarb und in der Stiftskirche beigeſezt wurde;
2) Friedrich-Magnus, geboren 1545 und in früher Jugend geſtorben;
3) Wolfgang, geboren den 14ten Juni 1546, geſtorben den 28ſten März 1610;
4) Philipp, geboren den 17ten Februar 1550, geſtorben den 6ten März 1606;
5) Friedrich, geboren den 27ſten Juni 1553, geſtorben den 12ten April 1590.

Der vierte Sohn Ludwig Kaſimirs, — nicht der dritte — iſt derjenige berühmte Held, deſſen Monument die gedachte Beſchreibung betrifft. Derſelbe ſtarb nicht am 5ten — ſondern den 6ten März 1606, eine halbe Stunde nach zwölf Uhr Mittags, zu Iſſelſtein und wurde im Juli ſelbigen Jahrs in die Gruft ſeiner Väter nach Oehringen gebracht; ſeine Gemahlin — die im Oktober 1616 auf dem Schloſſe Büren in Holland ſtarb, liegt übrigens nicht in Oehringen begraben, wenn man auch gleich nach dem Monumente auf das Gegentheil ſchließen möchte. —

Das in der Stadtkirche zu Langenburg befindliche Monument iſt dem Grafen Philipp Ernſt gewidmet, welchen auch das große Gemälde im dortigen Schloßſaale vorſtellt. Dieſer Graf Philipp Ernſt iſt ein Enkel Ludwig Kaſimirs und ein Sohn des oben unter 3) genannten Grafen Wolfgang, mithin der Neffe des Grafen Philipp. — Graf Philipp Ernſt wurde den 11ten Auguſt 1581 geboren, ſtarb am 29ſten Januar 1628 und liegt zu Langenburg begraben. Er iſt der Stifter der Hohenlohe-Langenburg'ſchen Linie und Stammvater der gegenwärtig blühenden Häuſer Oehringen, Kirchberg und Langenburg. Auch hat er ſich in den Niederlanden unſterblichen Ruhm erworben, und ſeine Thaten verewigt eben jenes Monument in der Stadtkirche zu Langenburg. —

Schließlich ſtehe hier noch die Bemerkung, daß das in der Stiftskirche zu Oehringen befindliche Monument des Grafen Philipp, früher an einem andern Ort der Kirche aufgeſtellt war, aber im Jahr 1725 in den obern Chor verſezt wurde, wo es noch jezt zu ſehen iſt. —

.....cht.

Berichtigungen.

In No. 30. des Kunſtbl. S. 1 Z. 12 v. o. ſt. begann l. „begänne.“ — Ebd. S. 120 Sp. 2 Z. 11 v. o. ſt. Honor l. „Honos.“ — Ebd. Z. 16 v. o. ſt. oder eine l. „aber keine.“

Digitized by Google

N°. 34.

Kunſt-Blatt.

Donnerſtag, 29. April 1830.

Alt- und Neudeutſche Schule.

Urtheil eines franzöſiſchen Kritikers im Journal des Débats vom 16. und 23. Oktober 1829.

(Fortſetzung.)

II.

Neudeutſche Schule.

Es iſt ausgemacht, daß die altdeutſche Schule den Charakter der Einheit und Originalität, den ſie ſich bis auf Albrecht Dürer bewahrt hatte, verlor, als dieſer *) und ſeine übrigen Landsleute ſich mit den Schülern Raphaels in Italien vermiſchten. Aus dem alten, ehrwürdigen Stamm trieben zwei Schößlinge hervor, deren Zweige bald den Stock, aus welchem ſie gewachſen waren, verdeckten und in Vergeſſenheit brachten. Damals war es, als die zweite und untergeordnete holländiſche und flamändiſche Schule ſich mit aller Kraft und in vollem Glanz entwickelte.

Die eigentlich deutſchen Künſtler fanden ſich in dieſer Zeit, wie die franzöſiſchen und ſpaniſchen, jeder nach ſeinem beſondern Geſchmack, zur Nachahmung des Raphael, Tizian, der Carracci, des Rubens oder Rembrandt, hingezogen. In Deutſchland, wie im übrigen Europa, gab es einzelne talentvolle Künſtler, aber keine Malerſchule.

Dieſe Divergenz und Confuſion aller Theorie in der Kunſt herrſchte in Deutſchland, bis Heyne zuerſt 1) durch ſein Studium des Alterthums, dann Winckelmann und Leſſing durch ihre Forſchungen über Geſchichte und Richtung der alten Kunſt alle die falſchen Lehren niederzuwerfen begannen, die ſich in Europa ſeit der Entkräftung der eklektiſchen Schule der Carracci und dem Triumph des Ritters Bernini feſtgeſezt hatten. Raphael Mengs, aus Böhmen gebürtig, war der erſte Künſtler, welcher die neuen, von den Gelehrten aufgefundenen Kunſtprinzipien annahm und in Ausübung zu bringen ſuchte. Wenn Mengs in ſeiner Zeit zu ſehr gerühmt wurde, ſo iſt er gegenwärtig nicht genug geachtet. Dieſer wirklich gelehrte und praktiſch ſehr gewandte Künſtler hat durch ſeine Schriften und ſeine Gemälde ganz beſonders dazu beigetragen, die Künſtler ſeiner Zeit auf den wahren Weg der Kunſt, in ſo weit ſie die Nachahmung betrifft, zurückzuführen. Dieſe Verbeſſerung hat man ihm zu verdanken, und ſie muß ihm angerechnet werden.

Der Gedanke an eine auf das Studium der Antike begründete Wiederherſtellung der Kunſt entſtand alſo in Deutſchland vom Jahr 1770 an, obgleich er erſt viel ſpäter in Frankreich und Italien unter der Leitung und durch die großen Werke David's und Canova's zur Ausführung kam. Dieſes Syſtem des Studiums und der Compoſition iſt beinahe fünfzig Jahre hindurch von den erſten Künſtlern Europa's befolgt worden.

Vom Anfang des gegenwärtigen Jahrhunderts an ſuchten die deutſchen Gelehrten, wie um ſich von ihren langen und tiefen Studien des Alterthums zu zerſtreuen, im Mittelalter einen neuen Gegenſtand für ihren hartnäckigen Forſchungsgeiſt. Sie zogen das Gedicht der Nibelungen, die Lieder der deutſchen Minneſänger aus der Vergeſſenheit und verkündigten das Daſeyn einer alten, vollkommen nationalen Poeſie. So wie dieſer Anſtoß gegeben war, ſtellte man analoge Forſchungen über Kunſtgegenſtände an, und bald kannte Deutſchland ſeine alte Malerſchule. Was Heyne und Winckelmann um 1770 in Hinſicht auf das Alterthum gethan, das haben Friedrich Schlegel und Boiſſerée in unſern Tagen in Bezug auf das Mittelalter erneuert. Was Mengs verſuchte, was David und Canova ausführten, indem ſie die heidniſchen Ideen über Schönheit der Formen und mythologiſche Vorurtheile ſich aneigneten, das verſuchen in unſern Tagen Overbeck, Cornelius, Veit, Schadow, Heß ꝛc., indem ſie ihren Compoſitionen die Farbe des Chriſtenthums ertheilen, weil ſie Chriſten ſind, indem ſie die Prinzipien und das techniſche Verfahren der alten urſprünglich deutſchen Schule befolgen, weil ſie Deutſche

*) Daß Dürer hievon auszunehmen ſey, ſ. in der Anm. No. 5.

1) Daß Heyne hier als der ſpäter Wirkende nach Winckelmann und Leſſing genannt ſeyn ſollte, bedarf wohl keiner Andeutung.

Digitized by Google

ſind. Dies iſt in wenig Worten die Geſchichte der neudeutſchen Schule und das von ihr angenommene, mit Eifer von ihr verfolgte Syſtem.

Doch würde man Unrecht haben, wenn man glaubte, die Künſtler, welche dieſe Schule geſtiftet, verwürfen die Werke des Alterthums als unvollkommene Muſter; ſie ſchätzen ihr Verdienſt, aber ſie gehen von der Vorausſetzung aus, daß das neue Europa, ganz durchdrungen von den aus dem Chriſtenthum entſtandenen Ideen, Gefühlen und Bildern, ſchneller und tiefer alle diejenigen Compoſitionen aufnehmen, verſtehen und fühlen müſſe, die nach dem Glauben und mit der poetiſchen Maſchinerie des Mittelalters erfunden und ausgeführt ſind. Alſo nicht eigentlich wegen der Ueberlegenheit der altdeutſchen Schule haben ſie deren Prinzipien angenommen und ſtreben ſie deren Geiſte nach; ſondern hauptſächlich deshalb, weil die Art jener Meiſter, die Kunſt zu behandeln, ihnen mehr mit dem verwandt ſcheint, was man darſtellen muß, um unſrer modernen Welt zu gefallen und ihr deutliche und tiefe Empfindungen zu erregen. Dies leztere Motiv hat die jetzigen Deutſchen dahin geführt, ſich das fortwährende Studium der Antike zu unterſagen, und das der Meiſter des Mittelalters bis auf Michel Angelo, dieſen ausgeſchloſſen, an deren Stelle zu ſetzen. Dies Prinzip verfolgend, ſind ſie dahin gekommen, daß ſie zwar die großen Eigenſchaften David's und Canova's anerkannten, aber den ganz heidniſchen Geſichtspunkt, von welchem dieſe großen Künſtler ausgingen, ſo wie das, in ihren Augen frivole, Ziel, nach welchem ſie ſtrebten, für falſch erklärten *).

Seit zehn bis zwölf Jahren iſt dieſe Theorie in Ausübung gebracht worden, und das Reſultat war eine ziemliche Anzahl von Werken, in welchen die jungen deutſchen Maler gezeigt haben, daß ſie in ihrer Kunſt gelehrt geworden und ihre Anſtrengungen nicht vergeblich geweſen ſind. Wir rufen dem Leſer das Titelblatt der Nibelungen von **Cornelius**, einen vor mehreren Jahren im Salon ausgeſtellten Kupferſtich, in's Gedächtniß zurück; ferner die beiden andern Kupferſtiche nach **Overbeck**, zwei Gegenſtände aus dem Leben des Propheten Elias darſtellend, und den Parnaß von **Heß** aus München, der noch in dieſem Augenblick auf der Ausſtellung, in der

*) Man ſieht, daß der Vf. hier nach Anfängen und zerſtreuten Proben der deutſchen Beſtrebungen urtheilt. Allerdings war in den erſten Verſuchen das chriſtliche und deutſchthümliche Prinzip wirkſam; jenes trat häufig in der Wahl der Gegenſtände hervor, dieſes in der Art der Ausführung, z. B. in den Zeichnungen zu Fauſt und in den Nibelungen von Cornelius, wobei jedoch auch wieder berückſichtigt werden muß, daß der Künſtler die Art des Vortrags mit ſeinen Gegenſtänden in Uebereinſtimmung zu bringen ſuchte. Dieſe beiden Geſichtspunkte aber, der chriſtlich-religiöſe und der deutſchthümliche, waren mehr in den Bewegungen der damaligen Zeit, als in eigentlichen Kunſtforderungen begründet, und die leztern traten immer reiner und klarer hervor, je mehr ſich die unächten Talente von den ächten ausſchieden und die leztern an ausgebreiteter Thätigkeit und Wirkſamkeit gewannen. Der Kern des deutſchen Beſtrebens war die Einſicht, daß die Malerei von Mich. Angelo bis auf Mengs allmählich die Wärme des Gemüths verloren habe, die ihr durchaus nothwendig iſt, um auf das Gemüth zu wirken, daß ſie deshalb zur gemüthvollen Auffaſſung zurückgeführt werden müſſe; daß ferner alle äußerliche Schönheit, ſelbſt die ſchönſte Form der Antike kalt laſſe, wenn ſie nicht auf geiſtige Bedeutung und Einſicht in den innern Organismus der Natur begründet ſey. Darum drangen unſre Künſtler auf poetiſche und, als das Tiefſte des menſchlichen Gemüths berührend, auf religiöſe Darſtellung, und verwarfen das Studium der Antike im Gegenſatz zu dem Studium der lebendigen Natur, aus der man allein lebendige Schönheit lernen könne. Wenn ſie dabei ſich hauptſächlich an altitalieniſche (mehr als an altdeutſche) Meiſter anſchloßen, ſo geſchah dies in der Ueberzeugung, daß dieſe den Inhalt ihrer Gegenſtände inniger und die Schönheit der Natur einfacher aufgefaßt, als die Maler nach Mich. Angelo, daß in ihnen auch, hauptſächlich in Bezug auf chriſtliche Darſtellungen, der Ausdruck der Ideen unmittelbarer, der Geiſt der Tradition kenntlicher ſey, als in den ſpätern Meiſtern, die alles willkührlich behandelten. Wer den Verlauf der neueren Kunſtgeſchichte kennt, wird dieſer Anſicht nicht anders, als beitreten können. Der ächtreligiöſe Ausdruck dauerte nur bis zu Raphael; nach ihm verirrte ſich die Malerei in Willkühr und Bedeutungsloſigkeit der Auffaſſung und verlor die Hoheit und Würde der Religion mehr und mehr aus den Augen, bis ſie ſich ſogar vermaß, das Heilige in das Gewand des Niedrigen und des Gemeinen zu kleiden. Darum wollten unſre Künſtler von dem Studium der ſpäteren Werke, ſelbſt der leztern des Mich. Angelo, nichts wiſſen; und wenn ſie die älteren Meiſter ſich zu Vorbildern nahmen, ſo geſchah es nur in dem Beſtreben, ſich ihrer Würde und Einfalt um ſo ſicherer anzunähern. Hierbei kamen allerdings mancherlei Mißgriffe in Bezug auf Coſtüm, Zeichnung, maleriſche Behandlung u. ſ. w. vor, die ein zu ängſtliches Nachahmen des Alterthümlichen anzudeuten ſchienen. Aber dies waren nur Uebergänge, welche durch ſpätere mit freierem Geiſt ausgeführte Werke vergütet worden. Wäre Cornelius in jener engen, religiös-nationalen Anſicht befangen geweſen, die der franz. Vf. rügt, ſo würde er nicht unternommen haben, die griechiſche Götter- und Heldenfabel in der Glyptothek in Freſko zu malen. Overbeck iſt zwar mit eigenthümlicher Neigung der religiöſen Darſtellung treu geblieben, hat ſich aber von der Nachahmung des Alt-Italieniſchen gänzlich losgeriſſen, und ſteht in ſeinen beiden Werken durchaus dem reinen und edlen Styl des Raphael nach. Beide, ſo wie die andern ihnen verwandten Künſtler, haben in ihrem Streben nach Innigkeit und Wahrheit der Darſtellung keineswegs daran gedacht, der modernen Welt zu gefallen, der leider meiſt noch das Entgegengeſezte gefällt, ſondern allein an die höchſten Forderungen der Kunſt und was ihr Noth iſt, um dem menſchlichen Gemüthe wieder werth und eine Angelegenheit der Völker zu werden.

Straße Gros-Chenet, zu ſehen iſt. Obgleich dies leztere Bild nicht für das beſte ſeines Urhebers gilt, mag es uns doch behülflich ſeyn, unſre Lobeserhebungen und Kritiken über die neudeutſche Schule zu rechtfertigen. Beim erſten Anblick könnte ein Liebhaber, der alte Gemälde nicht gerade ſehr ernſtlich ſtudirt hätte, das Bild, auf welchem Hr. Heß den Apoll in der Mitte der neun Muſen dargeſtellt hat, für ein Werk aus dem Anfang des 16ten Jahrhunderts halten. Die Anordnung der Figuren, ihr antikes, mehr dem Raphael und Mantegna, als den griechiſchen Statuen nachgeahmtes Coſtüm; der enge Raum, welcher die Figuren umgibt; die ängſtliche Genauigkeit, womit die Landſchaft ausgeführt iſt, und eine gewiſſe rauchige und röthliche Farbe des Fleiſches; kurz Alles erinnert an den wenig erfreulichen Anblick eines Gemäldes von Giulio Romano oder irgend eines ſeiner Mitſchüler. Troz dem erkennt man, ſobald ſich das Auge mit dieſer Umhüllung maleriſcher Gelehrſamkeit vertraut gemacht hat, die reellen Eigenſchaften des Werks und das Verdienſt des Künſtlers. Man findet eine wahre Zeichnung, Stellungen und Mienen voll Naivetät und gründliche Einſicht in die Kunſt der Compoſition und in die Wiſſenſchaft des Modellirens. Aber der Mangel an Studium der Antike und die Uebertreibung des Styls der Meiſter aus dem 15ten und 16ten Jahrhundert, widerſtreitet offenbar der Vernunft und verlezt den Geſchmack eines jeden, der dieſen etwas *gothiſchen* Parnaß beſchaut. Der Apollo vor allen iſt bizarr in ſeinen Formen, und man weiß nicht, warum der Maler, um ſich noch inniger dem Styl der alten Schulen anzuſchließen, nicht dem Gott eine Violine, ſtatt einer Leier, in die Hand gegeben hat *).

Aehnliches Lob und ähnliche Vorwürfe kann man Hrn. Cornelius über ſein Titelblatt der Nibelungen machen. Wir geſtehen, daß wir eben ſo um ſeiner Schönheiten, wie um der Trockenheit der Ausführung und der völlig gothiſchen Anlage der Compoſition Willen, beim erſten Anblick auf den Gedanken kamen, dies Werk ſey von Albrecht Dürer oder einem ſeiner Zeitgenoſſen. Ob dies Werk in Deutſchland eine populäre Wirkung gemacht, iſt uns unbekannt; aber verſichern können wir, daß zu Paris nur die kleine Anzahl derer ſeinen Werth erkannt und Geſchmack daran gefunden hat, welche Gelehrſamkeit beſitzen und die alten Kupferſtiche und alten Meiſter kennen. Was uns perſönlich betrifft, die wir dies Werk ſehr hoch halten, ſo ſetzen wir es in die Klaſſe derer, die, wie Burier's Ueberſetzung des Herodot, voll von Verdienſten und dennoch ſchwer zu verſtehen ſind.

(Die Fortſetzung folgt.)

*) Gegen dieſe übertriebene und etwas boshafte Kritik wird jeder Hrn. Heß gern in Schutz nehmen, der das erwähnte Bild mit unbefangenem Auge betrachtet hat. Der Vergleich mit Mantegna in Hinſicht des Coſtüms iſt ganz unſtatthaft, und eher könnte man tadeln, daß einige Figuren faſt unverändert antiken Vorſtellungen nachgebildet ſind. Im Allgemeinen nähert ſich die Auffaſſungsweiſe allerdings der des Raphael und Giulio Romano, ohne ſich doch die Freiheiten zu geſtatten, die ſich Raphael in ſeinem Parnaß genommen hat. Wer hat aber den Geiſt der Antike nach dem Stand der damaligen Kenntniſſe beſſer aufgefaßt, als die beiden genannten Meiſter? Dieſe Frage wird der franz. Kritiker belachen und ohne Bedenken zur Antwort geben: David und ſeine Schule! Aber obgleich Raphael dem Apollo unſchicklicherweiſe die Geige in die Hand gab, und weit weniger vom griechiſchen Coſtüm wußte, als David, ſteht er lezterem doch weit voran in friſcher und lebendiger Behandlung des antiken Stoffs. Und wenn Davids Werke längſt auch unter den Franzoſen als Theaterrepräſentationen anerkannt ſind, werden Giulio Romano's Compoſitionen noch mit ihrer urſprünglichen und ächt antiken Heiterkeit uns bezaubern. Daß der Parnaß von Heß auch in Hinſicht der Färbung mit einem Bilde von Giulio Romano verglichen wird, kann den Kennern, welche wiſſen, wie vortrefflich dieſer Künſtler z. B. in dem Bilde des heiligen Stephanus in Genua colorirt hat, nicht als Tadel erſcheinen; unſer Kritiker nennt aber die Farbe rauchig und röthlich, ohne Zweifel in Vergleich mit den bunten, blendenden und geſchminkten Bildern der neueren franzöſiſchen Meiſter in der Gallerie Luxembourg, neben denen freilich auch der ſchönſte Raphael und Tizian ſchwärzlich und räucherig erſcheinen müßte. Mir iſt, außer Schick's Apoll unter den Hirten, kein größeres Oelgemälde neuerer Zeit bekannt, das mehr Kraft und Wahrheit der Farbe, mehr Transparenz der Töne und mehr Zartheit in Ausführung des Einzelnen beſäße, als der Parnaß von Heß. Einige Figuren, namentlich die im Vordergrund ſitzende Muſe, können als Meiſterwerke in dieſer Hinſicht gelten. Die Maſſen ſind ſehr verſtändig geordnet und die Kraft und Klarheit, womit ſie behandelt ſind, zeigt von der tiefen Einſicht des Künſtlers in die Geſetze des Helldunkels. Nur das Gebüſch hinter dem Apoll iſt zu dunkel gerathen. Es iſt zu bedauern, daß Hr. Heß nicht einmal einen Umriß von ſeinem Gemälde bekannt gemacht hat, woraus man wenigſtens hätte ſehen können, wie übertrieben die Vorwürfe ſind, welche der franz. Kritiker der Compoſition und Zeichnung macht. Auch haben andere franzöſiſche Blätter dies Gemälde weit günſtiger beurtheilt.

Rom, den 10. Auguſt.

Das Julius-Bulletin des Inſtituts archäologiſcher Korreſpondenz enthält folgende intereſſante Nachrichten:

Im Bezirk der alten Stadt Falern, jezt das Eigenthum des Grafen Lozzano, hat man angefangen, ein altes Theater auszugraben. Seine Breite ſoll über 200 Pariſer Fuß betragen. Es iſt von Peperin gebaut. Man hat da, wo die Scene war, verſchiedene Sachen gefunden, als da ſind: die Statue einer Frau von carrariſchem Marmor, 11 Palme 2 Onc. hoch, an welcher der rechte Arm fehlt.

Digitized by Google

Sie iſt mit einer Tunika, einem Mantel und Schuhen bekleidet und hält in der Linken ein ſehr ſchön gearbeitetes Füllhorn. Der Kopf ſcheint ein Bildniß. Außerdem fand man noch einen männlichen Torſo, die Statue eines Jünglings, vielleicht des Germanicus, eine Büſte des Auguſt und des Tiberius und zwei Silensſtatuen. In einem runden Gebäude, nahe an dieſem Theater, fand man verſchiedene terre cotte. Merkwürdig ſind darunter: eine halbe Figur einer Frau, etwas Weniges über Lebensgröße, bekleidet und geſchmückt mit Halsband, Armbändern und Ohrringen, welche die Form einer Traube haben; — eine Reihe von kleinen Basreliefen zu architektoniſchem Gebrauch, 2 Palme hoch, eine Victoria vorſtellend, welche zwei Panther feſſelt. An zwölf Exemplaren iſt leider der Kopf derſelben nicht einmal erhalten.

Unter den Vaſen, welche die Hrn. Candelori beſitzen, zeichnen ſich aus:

1) Eine, welche auf der einen Seite braun auf rothem Grunde, auf der andern roth auf dunkelem Grunde bemalt iſt. Die eine Vorſtellung iſt Jolaus, welcher den Fuß auf eine Quadriga ſezt. Herkules geht neben ihm, Merkur vor demſelben; die andere Bacchus am Triklinium, Eumelies ſchlägt die Paucke, links Jacchus. Die Muskeln ſind mit einer Spitze fein eingekrezt, was man ſonſt nicht findet; die Inſchriften auf der einen Seite ſchwarz, auf der andern ebenfalls eingekrezt, ſind folgende:

HEPMO. HEPAKLEOS. IOLEO. HIΠOKALOS. ΔIONVSO. HIAXOS. EVMELIES (EVMEΛES).

2) Ein großes Henkelgefäß mit Verzierungen, auf der einen Seite Telemachos (?) mit einem Hunde von Menelaos und Helena empfangen; auf der andern Seite zwei Fauſtkämpfer mit dem Paraſtabe, einer derſelben legt ſich den Ceſtus an. Auf dem Deckel ſind vier Quadrigen. Auf dem Rande des Gefäßes iſt eine Jagd abgebildet, mit Reutern, Wagen und Fußgängern.

3) Ein Gefäß mit drei Henkeln. In der darauf befindlichen Vorſtellung ſind die Figuren nach den Regeln der Perſpektive geordnet; zwei Gruppen, eine obere und eine untere, ſind durch die Einheit der Handlung verbunden. Man ſieht oben auf den Mauern einen Frygiſchen Bogenſchützen, welcher im Kampf begriffen iſt, ſtaunende Alte, einen frohlockenden Griechen, geängſtigte Weiber und rathſchlagende Krieger. Unten an der Mauer ſtehen Neoptolemos und Odyſſeus, welche den Aſtyanax tödten, indem ſie ſein Haupt an dem Altar des Apollon zerſchmettern. Pallas, eine größere Figur, als die übrigen, wendet ſich davon ab; ein bittender Alter iſt vielleicht der Pädagog des Knaben. Eine Qua[illegible]ga kommt aus dem Skäiſchen Thore, begleitet v[illegible]. Auf der Malerei befinden [illegible], von denen man nur über [illegible]leſen kann. Vielleicht iſt dieſe Compoſition von einem der Bilder des Theodoros vom trojaniſchen Kriege entlehnt.

4) Auf dieſem Gefäße iſt Herkules dargeſtellt, welcher den Neſſus beſtraft; Dejanira ſchwebt auf dem Rücken des ſterbenden Centauren. Außerdem ſieht man noch Pallas und einen andern Centauren. Die darauf befindlichen Inſchriften ließen ſich vielleicht entziffern.

5) Sehr großes Gefäß mit verzierten Henkeln. Vorſtellung Palamedes und Therſites, welche um Pfänder ſpielen. Auf der andern Seite Herkules, der in der Gegenwart vor zwei Göttinnen mit dem Antäus ringt. Die Inſchriften ſind:

AΘENIAI, HERAKLES, ANTAION, ANΔPIONOS.

Der ſiebente und neunte Buchſtabe des lezten Wortes ſind undeutlich.

Ein Bericht aus London beſchreibt eine Vaſe, welche kürzlich aus Aegina dahin gebracht worden iſt, und welche die merkwürdige Form einer Aſtragale hat. Ihre Höhe beträgt 3½ Zoll, ihre Breite 4½, und ſie iſt roth mit ſchwarzem Grunde bemalt. Man ſieht darauf zehn weibliche Figuren, die in der Luft ſchwebend tanzen und drei andere, welche ſich bei den Händen halten und ebenfalls tanzen und den Erdboden berühren. Eine wunderliche Figur einer Alten mit einem ſilenartigen Geſicht will ſich unter ſie miſchen und erſchreckt ſie. Die Ausführung dieſer Malerei ſoll von der größten Zierlichkeit ſeyn.

Ein anderes merkwürdiges kleines Gefäß, 5 Zoll hoch und 3½ Zoll breit, befindet ſich in der Sammlung des Hrn. Candelori hieſelbſt. Es iſt roth auf ſchwarzem Grunde bemalt. Man ſieht darauf in der Mitte zwiſchen zweien Figuren einen Baum, wie einen Pomeranzenbaum, deſſen Früchte erhaben gehalten ſind, was bei dem Lorbeerzweige wiederholt iſt, der den Hals des Gefäßes umgibt; eine Behandlungsart, die ſelten vorkommt. Links von demſelben ſteht eine Frau, welche die Arme ausſtreckt, um einer Schaukel, in welcher ein Amorin ſizt, einen neuen Stoß zu geben. Ueber der weiblichen Figur ſteht: ΠAIΔIA und über dem Knaben EROS. Die Flügel deſſelben ſind ebenfalls erhaben und ſcheinen vergoldet geweſen zu ſeyn, der Körper war weiß bemalt, während das Geſicht der Frau die gewöhnliche rothe Farbe hat." Leider iſt das Gefäß ſehr beſchädigt.

Der Graf Ginnaſi, welcher Reiſen in Griechenland und im Orient gemacht hat, beſizt außer vortrefflichen Münzen und andern Alterthümern ein Basrelief, hoch 1 Palm 10 Oncie und breit 1 P. 8 O., welches aus Smyrna herrührt. Auf demſelben ſieht man einen bärtigen Mann auf einem Bette liegend; neben ihm ſizt eine Frau und ein Knabe bedient ihn. Rechts ſteht ein Baum, um welchen ſich eine Schlange wendet, die aus der Schaale trinkt, welche ihr der liegende Mann reicht. Auf einem andern Basrelief ſieht man die Göttin Cybele, den Löwen zur Seite, in einem Tempel ſitzen, der auf dem Fronton einen halben Mond hat.

Die fortgeſezten Ausgrabungen des Prinzen von Canino haben wieder reichliche Ausbeute geliefert. Mehrere Sachen ſind hieher gebracht worden und werden dem Publikum im Pallaſt Gabrieli gezeigt.

Digitized by Google

N°. 35.

Kunſt-Blatt.

Dienſtag, 4. Mai 1830.

Alt- und neudeutſche Schule.

Urtheil eines franzöſiſchen Kritikers im Journal des Débats vom 16. und 23. Oktober 1829.

II.

Neudeutſche Schule.

(Fortſetzung.)

Von allen durch die neudeutſche Schule ausgeführten Werken, von denen wir als Augenzeugen reden können, iſt das wichtigſte die Geſchichte Joſephs, die im Hauſe des verſtorbenen Bartholdy zu Rom a Fresco gemalt worden iſt [10]). Die Vertheilung der Gegenſtände und die Namen der Künſtler, die ſie ausgeführt haben, ſind folgende: Joſeph von ſeinen Brüdern verkauft und die Allegorie der ſieben magern Jahre, von Overbeck; die Deutung des Traums Pharaonis und Joſeph, der ſeine Brüder wieder findet, von Cornelius; die fetten Jahre und Joſeph mit Poliphars Weib, von Veit; Joſephs blutiger Rock und der Traum im Gefängniß, von Schadow. In allen Compoſitionen iſt reelles Verdienſt; aber da die von Overbeck den andern weit überlegen ſind und übrigens ähnliche Fehler enthalten, ſo wollen wir unſre Kritik hauptſächlich gegen die beiden Gemälde des Mannes richten, den wir als das Haupt der neudeutſchen Schule betrachten.

In den magern Jahren und beſonders in dem Verkauf Joſephs, von Overbeck, findet ſich wahre Originalität, und man erkennt darin die Wirkung eines tiefen und dem Künſtler eigenthümlichen Gefühls. Selbſt in der Figur Joſephs entdeckt man kaum eine Spur von Anmuth der Form oder der Bewegung. In dieſem Bild iſt alles wahr, ſtark und ernſt, und jede Figur thut beharrlich, was ſie ſoll, ohne die mindeſte Complikation von Ideen oder Empfindungen [11]). Die Zeichnung rächt ſich an dieſer

[10]) Es dürfte faſt überflüſſig ſcheinen, hier auf die chronologiſchen Verſehen des Vfs. aufmerkſam zu machen; man muß es ſogar als eine Art von Gewiſſenhaftigkeit ehren, daß er nur berührt, was er kennt; daß aber ſein Urtheil mangelhaft werden mußte, indem er Früheres und Späteres zuſammenbringt und das in der Mitte Liegende überſieht, ergibt ſich von ſelbſt. Die Fresken im Hauſe Bartholdy zu Rom waren die erſte große Arbeit, welche jene deutſchen Künſtler unternahmen; Cornelius ging von dort unmittelbar an ſeine großen mythologiſchen Gemälde in München und bildete daran eine zahlreiche Schule, während Overbeck, Veit und Schnorr die Fresken aus Taſſo, Dante und Arioſt in der Villa Maſſimi malten, an welchen zuletzt, was die Darſtellungen aus Dante betraf, auch Koch und Führich gearbeitet haben. Heß vollendete, unabhängig von den oben genannten, ſeinen Parnaß in Rom und ging von da nach München über, um die großen Freskogemälde in der Hofkapelle gleichzeitig mit Schnorr zu beginnen, der hier bereits eine Reihe großer Cartons für die in der königl. Reſidenz auszuführenden Freskogemälde der Nibelungen entworfen hat; Schadow, früher als dieſe aus Rom zurückgekehrt, hat indeſſen mehrere große Werke in Berlin ausgeführt und ſpäter in Düſſeldorf eine Schule gegründet. Um alſo die Leiſtungen der deutſchen Künſtler zu würdigen, muß man dieſe bedeutende Anzahl von Werken in's Auge faſſen, die zu ſehr von einander verſchieden ſind, als daß das Urtheil über eines für alle gelten könnte! An den ſpäteren Werken der ſämmtlichen genannten Künſtler wird man keine Affektation, den Umriß fühlbar zu machen, kein Verſchmähen des Helldunkels mehr wahrnehmen, vielmehr das Beſtreben, ſich jedes Vortheils der Malerei, ſo weit es der Gegenſtand erlaubt, zu bedienen.

[11]) Auch hier kann ich nicht umhin, den Vf. eines ungerechten Urtheils, veranlaßt durch ſeine franzöſiſche Auffaſſungsweiſe, zu beſchuldigen. In der Figur Joſephs findet er „kaum eine Spur von Anmuth der Form oder der Bewegung,“ während jedem an einfache Schönheit gewöhnten Auge eben ſo wohl der richtige Ausdruck des Gefühls, als die natürliche Anmuth in dieſer Figur einleuchten wird. Aber der Franzoſe kennt nur die geſuchte Grazie, nicht die unbewußte und natürliche. Auch an mannichfaltiger Verbindung von Ideen und Empfindungen in den Figuren iſt kein Mangel; nur iſt der Ausdruck derſelben überall der einfachſte und verräth ſich mehr in ſtillen und tiefen Zügen, als in heftigen Bewegungen. Gerade dies aber gibt der Compoſition den patriarchaliſchen Charakter, dem der Künſtler nur durch das, von dem Vf. mit Recht getadelte Coſtüm geſchadet hat. Daß Overbeck ſpäter dieſen Irrthum eingeſehen und vermieden hat, zeigen ſeine neueren trefflichen Compoſitionen, namentlich die ſchönen Blätter: Chriſtus unter den Kindern und die Predigt Johannis.

Digitized by Google

Unbeugſamkeit des Gedankens. Sie iſt wahr, korrekt, aber ohne Anmuth, und weit mehr geeignet das Auge des unterrichteten Künſtlers zu beſchäftigen, als den empfänglichen Nichtkenner hinzureißen. Die Affektation, den Umriß fühlbar zu machen und alle Hülfsmittel des Helldunkels zu verſchmähen, verlezt um ſo mehr in dieſem Werk, da es in Fresko gemalt iſt, ein Verfahren, das an ſich das Colorit nicht begünſtigt; auch iſt der Anblick ſtreng und kalt. Aber ein Fehler, welcher abſichtlich iſt, verlezt eben deshalb noch mehr, ich meine die Wahl des Coſtüms, welches offenbar den Meiſtern des Mittelalters nachgeahmt iſt, und die Ausführung der Landſchaft, die von der Hand des Perugino zu ſeyn ſcheint. Daß die Maler der neudeutſchen Schule ſich *in ihrem Studium* das Geſetz auferlegen konnten, alle Phaſen der Kunſt zu durchgehen, um ſich von der Behandlungsweiſe und Theorie der Malereien Rechenſchaft zu geben, iſt begreiflich; aber wenn dieſe Künſtler, *indem ſie produciren*, drei Jahrhunderte der Praktik als nicht vorhanden betrachten, und erwarten, die Beſchauer des neunzehnten Jahrhunderts würden ſich darein ergeben; ſo täuſchen ſie ſich höchlich, und Hr. Overbeck ſelbſt ſcheint in dieſem Punkte die Gränzen überſchritten zu haben, die ihm ſein Studienſyſtem vorſchrieb.

Wenn die Kenntniß der alten Meiſter große Vortheile ſah, ſo bringt ſie auch Nachtheil. Sie führt durch eine unmerkliche Neigung zur Nachahmung, und vielleicht könnte man von der neudeutſchen Schule ſagen, ſie copire die Gemälde des Mittelalters, wie man den Anhängern David's und Canova's vorwirft, ſie machten Paſticcio's (zuſammengeſtoppelte Nachahmungen) der Antike. Dieſen Eindruck haben ſchon Overbecks zwei Compoſitionen aus der Geſchichte der Eliſa gemacht; Leute von Geſchmack, aber unaufmerkſam, nahmen ſie für Gemälde von Raphael, geſtochen durch Marc Anton. Dieſer Irrthum kann den Künſtler nicht verletzen, aber es beweiſt, daß die Poeſie und die Darſtellungsart, deren er ſich bedient, weit entfernt ſind, in unſrer Zeit populär zu ſeyn [12]). Wenn wir nur den Geiſt, welcher die neudeutſche Schule durchdringt, wohl gefaßt haben, ſo hat ſie ſich vorgeſezt, mit Verwerfung der Mythologie und des Schönen der Antike [13]), die Malerei auf Glauben, Vorurtheile und Vorſtellungen zu impfen, die dem chriſtlichen und modernen Europa näher liegen und verſtändlicher ſind; dieſes Ziel aber hat ſie noch nicht erreicht.

Wir huldigen den Bemühungen der fleißigen Deutſchen, die uns die köſtlichen und merkwürdigen Denkmäler ihrer alten Poeſie und ihrer alten Malerſchule kennen gelehrt; wir zollen den edlen und rühmlichen Anſtrengungen dieſer Geſellſchaft von Malern, die den Künſten in Europa eine ernſtere und ſichere Richtung zu geben ſuchen, unſern aufrichtigen Beifall; aber gerade um der Achtung Willen, die uns dieſe Männer einflößen, glauben wir ihnen freimüthig die Zweifel vorlegen zu dürfen, welche die Geſammtheit ihrer Arbeiten in uns erregt hat. Iſt es wahr, daß in allem, was Literatur und Kunſt betrifft, Glaube und Vorſtellungen der Zeit vom 11ten bis 13ten Jahrhundert im Geiſte der heutigen Europäer tiefere Spuren zurückgelaſſen, als die heidniſche Mythologie? Wir glauben es nicht; wir ſind ſogar der Meinung, daß, wenn durch einen unmöglichen Zufall Homer und Dante bis auf unſre Tage vergraben geblieben und plötzlich wieder gefunden wären, der Sänger des Achill viel eher verſtanden und mehr geleſen werden würde, als der myſtiſche Freund der Beatrice. Noch mehr! unſre Frivolität iſt Urſache, daß wir, buchſtäblich zu reden, uns viel williger den Kindereien von Ovids Metamorphoſen, als den Wahrheiten der Bibel hingeben. Die Religion iſt im größten Theil von Europa völlig geſchieden von der Kunſt. Für die leztere iſt dies ein Unglück, für die Religion ein Nachtheil, aber was bleibt zu thun? das iſt die Frage [14]).

Unterz. D.

(Der Beſchluß folgt.)

---

[12]) Das heißt: *in Frankreich*. Denn unter uns Deutſchen iſt wohl gegenwärtig nichts populärer zu nennen, als Compoſitionen von Raphael und was ſich ihrer Auffaſſungs- und Behandlungsweiſe nähert. Dieſen Geſchmack unſres Publikums aber dürfen wir ohne Zweifel als einen ſehr lobenswerthen, keineswegs als einen verirrten betrachten, da die Werke Raphaels noch immer das Trefflichſte ſind, was die neuere Malerei geleiſtet hat.

[13]) Daß dieſe enge Anſicht den deutſchen Künſtlern ohne Ungerechtigkeit nicht beigemeſſen werden könne, iſt ſchon in den früheren Anmerkungen angezeigt worden.

[14]) Wenn der Geiſt unſrer Zeit wirklich ſo frivol iſt, als der Vf. ihn ſchildert, ſo iſt das Verdienſt, ſich ihm zu widerſetzen, deſto größer. Man ſollte den Künſtlern, die ſich bemühen ihre Darſtellungen zum Ausdruck einer tüchtigen und edleren Geſinnung zu machen, für den Widerſtand Dank wiſſen, den ſie der Seichtigkeit und religiöſen Verdorbenheit in ihrem Gebiete zu leiſten ſuchen. Dies Bemühen findet auch, ſo lehrt die tägliche Erfahrung, in Deutſchland Anerkennung und hat bereits gute Früchte getragen. Der religiöſe Sinn wird unter uns Deutſchen mehr und mehr lebendig, und wir haben nicht nöthig, die Vorſtellungen des Mittelalters wieder hervorzurufen, ſtatt uns durch eigene Wärme zu beleben. Wohl aber bedarf die Kunſt einer Tradition, auf die ſie ihre ſämmtlichen Vorſtellungen gründe, einer herkömmlichen, bekannten Ausdrucksweiſe, um Gegenſtände darzuſtellen, deren Inhalt zum Theil ſo erhaben über alle ſinnliche Vorſtellung iſt. Darum ſind unſre Künſtler mit ihrem Studium in's Mittelalter zurückgegangen, ſie haben aus den alten Werken den unmittelbarſten Ausdruck der religiöſen Kunſt ſich anzueignen geſucht, um einfache, verſtändliche und des hohen Sinnes der Religion würdige Darſtellungen zu liefern.

Kunſtnachrichten aus dem Naſſauſchen.

Mehrere Blätter haben bereits früher der Kunſtſchöpfungen unſeres Landsmanns, Herrn Friedrich Simmler, mit verdienter Würdigung gedacht. Wir freuen uns daher, dem Publikum weitere Nachricht von einigen ſeiner neuern Werke, ſowohl im Fach der Porträtmalerei, als der Landſchaftmalerei, geben zu können. — Wenn es ein Zeichen des wahren Genies iſt, alle Hinderniſſe ſiegreich zu überwinden, alle hemmende Feſſeln abzuſtreifen, unaufhaltſam mit Adlerflügeln fortzuſtreben nach jenem göttlichen Licht, das eine Flamme in der arbeitenden Seele entzündete, ſo dürfen wir Simmler mit Recht zu dieſen höheren Naturen zählen. Urſprünglich dem Kaufmannsſtand gewidmet, gelang es ihm nach dreijährigem Kampf frei zu werden vom Wechſeltiſch, und endlich mit Einwilligung ſeines würdigen Vaters, Rath Simmler in Geiſenheim im Rheingau, ausſchließlich ſeinem angebornen Beruf zu leben. Schon während dieſes Aufenthaltes in Mainz jede Nebenſtunde zum eifrigſten Studium ſeiner Kunſt benutzend, hatte er ſich ſo innig mit den Elementen des Zeichnens und Malens befreundet, daß er nun mit dem größten Nutzen die Kunſtakademien in Wien und München ſtudirte. Nach einigen Jahren Abweſenheit kehrte S. in die Heimath zurück, ſeinen Pinſel, mit Ausnahme einiger Porträts, ausſchließend den himmliſchen Gegenden weihend. In dieſer Zeit entſtand ein großes Oelgemälde, Bingen darſtellend, mit den belebten Krahnen, im Hintergrund die ſchöne Ruine Ehrenfels. (Dieſes Bild kaufte Se. Durchlaucht der Herzog von Naſſau.) Vor der zweiten Abreiſe Simmlers nach Wien und Italien entſtanden noch zwei Bilder, die zur Kunſtausſtellung nach Mainz kamen und in den Mainzer Blättern die rühmlichſte Würdigung erhielten. Das eine derſelben iſt eine Rheinlandſchaft auf Leinwand, 2 Fuß breit, 1 Fuß 6 Zoll hoch, und ſtellt eine Gegend aus dem Rheingau vom linken Ufer, bei Butenheim genommen, dar. Sonnenglanz des Mittags ruht auf dem Rhein und den Gebirgen gegenüber. Mehrere Dörfer liegen im weichen Ferneduft zu ihren Füßen. Der Mittelgrund mit der Kirche von Butenheim iſt hier und da nur von einzelnen Lichtſtreifen von trefflicher Wirkung durchzogen. Der Vordergrund iſt dunkel und kräftig gehalten, rechts erheben ſich Baumgruppen an einer Felſenerhöhung, über welche ein kleiner Waldbach rauſcht. Felſenſtücke hemmen hier und da ſeinen Lauf; wo er ruhig wird und ſich verflacht, wollen ihn eben von der linken Seite her Rind- und Wollenvieh mit ihrem Treiber durchwaten, um auf den gegenüber in's Gebüſch ziehenden Weg zu gelangen. Dieſes Bild, ſagt Müller in den Mainzer Blättern, iſt von ſehr guter Ausführung, beſonders des Vorgrundes, der Bäume und des Viehes, welches letztere einem Potter oder Berghem zugeſchrieben werden dürfte, wenn wir es nicht der Natur ſelbſt zuſchreiben müßten, von welcher es eine getreue Abſchrift iſt. (Auch dieſe Landſchaft iſt in Privathände übergegangen.) Das andere Gemälde iſt auf Holz, 1 Fuß 9 Zoll breit, 1 Fuß 4 Zoll hoch und mag eben ſo gut ein hiſtoriſches Bild, als eine Landſchaft heißen. Auf der rechten Seite ſteht von einem großen Baum halb umſchattet eine Schenke von altdeutſcher Bauart, wie man noch viele Häuſer in Nürnberg, Frankfurt oder Lübeck ſieht, ein Pfau ſcheint vor dem Gewirr unter ihn geflohen zu ſeyn und ſitzt auf dem Dach, die Thüre iſt von einer Rebenlaube umzogen. Die Staffage dieſes Gemäldes hat der Maler aus Goethes Götz von Berlichingen gewählt, und zwar den Augenblick, wo Götz dem Mönch die linke Hand reicht, ſagend: „und wenn Du der Kaiſer wärſt, Du müßteſt mit dieſer vorlieb nehmen.“ Götz iſt durchaus als Hauptperſon behandelt, ſeine ganze Haltung und die ſchön ausgearbeitete Rüſtung ziehen zuerſt die Aufmerkſamkeit an. Ein hübſcher Knabe hält ſeinen kräftigen Wouwermanſchen Schimmel am Zaum. — Eine beſonders glücklich angebrachte Epiſode ſcheint es uns, daß eines der ledigen Pferde, ganz nach der Art dieſer Thiere, eine ſelten vergönnte Lieblingskoſt von der Rebenlaube an der Thür naſcht; zwei blühende Kinder des Wirths beugen ſich aus dem dunklen Fenſter nieder, eifrig bemüht, den Schmuck des väterlichen Hauſes zu ſchützen. Noch erblickt man mehrere geharniſchte Krieger, wovon der eine zu Pferd den Valettrunk thut; ſchon ſteht der dicke Wirth bereit, den geleerten Krug wieder mit einem vollen zu vertauſchen. Dieſe Gruppe iſt meiſterhaft behandelt und der Ausdruck auf dem rothen, aufgedunſenen Geſicht des Wirthes von einer Wahrheit und Treue, die ihre Wirkung nicht verfehlen. Auch an der Hausthür iſt eine intereſſante Nebengruppe — ein Kriegsmann dem ſchönen Wirthsmädchen und einem ehrwürdigen Graubart Valet ſagend. Der nach Götz und dem Mönch hinſchauende Jüngling im dunklen Mantel und Baret, iſt das Bild des Malers ſelbſt. Auch dieſes Gemälde hat bei der Kunſtausſtellung in Mainz den Beifall erhalten, den es verdient.

Nach einem halbjährigen Aufenthalt in Wien, wo Simmler mehrere Porträts mit Beifall malte und als unermüdlicher Jünger der Kunſt unter freundlicher Anleitung der beiden trefflichen Künſtler, des Kaiſ. Gallerie-Inſpektor, Hrn. Sigismund von Perger, und Hrn. Cuſtoden Ruß, die alten Meiſter Rembrand, Tizian, van Dyk ꝛc. mit beſonderm Eifer ſtudirte, pilgerte er in die Heimath alles Großen und Schönen nach Italien. Unter mehreren Gemälden, die er vor ſeiner Abreiſe dahin im Frühjahr 1827 nach Hauſe ſchickte, zeichnet ſich vorzüglich eine große Compoſition wieder landſchaftlich und hiſtoriſch zugleich aus. Das Bild iſt ungefähr 3 Fuß breit, 2 Fuß hoch und ſtellt eine großartige Gebirgslandſchaft dar. Den Hintergrund zur Rechten bilden zwei über einen See auf-

Digitized by Google

ſtarrende Felſenhörner, in einigen Vertiefungen noch Schnee zeigend. Gewittermaſſen verdüſtern die Gegend, die unter dem Druck der ſchwülen Atmoſphäre zu ſeufzen ſcheint. Einige helle, ſtechende Sonnenblicke durchbrechen den wunderbar leicht und wahr behandelten Himmel, hier und da den Mittelgrund erleuchtend. Der Vorgrund wird von zwei hohen Bäumen beſchattet, und die Gruppe darunter wählte der Maler aus dem Freiſchützen. Es iſt die Scene, wo Kaſpar dem finſter vor ſich hinbrütenden Max das Trinklied vorſingt. Aus tiefem Schatten beugt ſich das teufliſche Antlitz Samiels flüſternd an das Ohr des unglücklichen Jägers — ein umgeworfenes Glas Wein liegt auf dem Tiſch neben Max, dem wir nur ein etwas jugendlicheres Antlitz wünſchten. — Der Hund zur Seite ſcheint die Nähe des unheilbringenden Weſens zu ahnen, er ſteht da mit vorgeſtrecktem, niedergebeugtem Kopf und eingezogenem Schweif. Zur Linken etwas zurück, blickt durch Bäume eine Schenke, umher mehrere Jäger und Bauerngruppen. Die liebliche Geſtalt eines Mädchens iſt auf dem Weg, den beiden Trinkern neuen Vorrath zu bringen — ein Ausdruck von Mitleid und Trauer iſt über ihr Geſicht verbreitet — ihre Hand berührt leicht das kleine Kreuz, das an ihrer Bruſt herabhängt. Dieſes ganze Bild iſt poetiſch gedacht und brav ausgeführt, das Colorit ſchön und wahr, der gewitterſchwere Himmel aber mit kühner Meiſterhand dargeſtellt.

Im Frühjahr 1827 ging S. durch Tyrol, Krain, Kärnthen nach Venedig, Florenz, Rom und Neapel. Ueber hundert hiſtoriſche und landſchaftliche Studien aus den ſchönſten Gegenden jener geſegneten Länder waren die Ausbeute ſeiner Reiſen und zieren nun ſein freundliches Attelier, das mit Vergnügen von Fremden und Einheimiſchen beſucht wird. Dieſe italieniſchen Bilder umweht ein Hauch glühender Begeiſterung, aber ſeine rheiniſchen Landſchaften tragen den treuſten Charakter deutſchen Himmels und deutſcher Erde, ſie haben einen Zauber, den jedes fühlen und verſtehen kann, weil der friſche Lebenshauch darüber hinweht, den wir athmen. Eines von Simmlers neuſten Gemälden, ſeit ſeiner Rückkehr aus Italien, iſt eine hohe Waldgegend; zu beiden Seiten erheben ſich friſchkräftige Baumgruppen, zwiſchen ihnen durch öffnet ſich eine liebliche Fernſicht auf den Rhein. Nebelberge begränzen ihn, einige Dörfer ruhen an ſeinen Ufern und an einer Landſpitze dämmern zwei Segel auf. Auch hier iſt die Luft wieder voll Bewegung, natürlich und ſchön verſchmolzen mit der Ferne. Auf dem Vorgrund zeigt ſich Rind- und Wollenvieh, was dem Künſtler wieder vorzüglich gelungen. Eins der Schaafe dreht blöckend den Kopf um nach einem kleinen, luſtig nachſpringenden Lämmchen, der Hirt trägt ein anderes kleineres, und von einem alten müden Schimmel beugt ſich aus dem Arm der Mutter nach ihm herab ein lieblicher Blondkopf. Wenn gleich dieſe Gruppe in ihren Theilen höchſt gelungen zu nennen iſt, ſo hätten wir doch gewünſcht, daß der Maler dieſesmal unſrer rheiniſchen Natur treuer geblieben wäre. Ohne das ächtdeutſche Geſicht des Hirten würde er mehr, mit ſeinen bis an die Knie entblößten Füßen, einem Lazaroni, als einem rheingauer Bauern gleichen; eben ſo halten wir es gegen das Coſtüm unſrer rheiniſchen Sitten, dieſe Hirtenfrau zu Pferd zu ſehen.

Unter mehreren Porträts, die S. in der leztern Zeit gemalt, zeichnen ſich das überaus ähnliche des K. K. Kämmerers und Rittmeiſters Grafen von Ingelheim, in reicher Huſarenuniform, des Kämmerers und Geh. Rath Freiherrn von Zwierlein, in Johanniteruniform und des Dichters Kaufmann in Kreuznach, beſonders aus. Im Sommer 1829 erhielt S. einen Ruf, nach Hannover in das Haus des K. Großbrit. Hannöverſchen Staatsminiſters von Bremer, wo er ſieben höchſt gelungene Familienporträts und eine Landſchaft malte. Von mehreren großen Rheinlandſchaften, die Simmler, jezt wieder in ſeiner Heimath, zum Theil ſchon vollendet hat, werden wir ſeiner Zeit in dieſen Blättern Erwähnung thun.

Möge der Künſtler muthig und feſt fortſchreiten auf einer Bahn, die er in ſeltner Vereinigung zweier ſo ſchönen und verſchiedenen Talenten mit großem Glück betreten hat! Nie wird ihm dann der Beifall und die Achtung ſeines Vaterlandes fehlen. —St—t—t—.

Neue Kupferſtiche.

La passage de la Beresina peint par Langlois, gr. par Pierre Adam. Sehr gr. qu. Fol.

Es war ein kühner Gedanke, dieſen furchtbarſten Moment aus der neuern Kriegsgeſchichte auf der Leinwand darzuſtellen. Langlois hat die Aufgabe nur theilweiſe gelöst; im Ganzen mußte ſein Verſuch mißlingen, da er ſich zu ſtreng an die proſaiſche Treue der hiſtoriſchen Angaben hielt. Links ſieht man eine ungeheure Maſſe von Unglücklichen, die ihrem Untergange entgegen ſtarren, während Einzelne über die Brücke oder durch den Strom zu entkommen ſuchen, der bereits Pferde und Menſchen verſchlingt. Rechts ſtehen einzelne Haufen Geretteter. Dem Bilde fehlt eine Hauptgruppe, und wir möchten ſagen, der Handlung fehle die verſöhnende Idee, welche bei der Wirkung des Tragiſchen ſo unerläßlich iſt. Einzelne Figuren ſind trefflich charakteriſirt, aber überall erblicken wir nur Schrecken, Entſetzen, Verzweiflung, nirgends jene felſenfeſte Ruhe, die über das Schickſal erhebt. In der Zeichnung, beſonders der Pferde, iſt große Leichtigkeit und Gewandtheit. Der Stich hat Kraft und Farbe, aber zu wenig Harmonie, zum Theil mangelt auch die Klarheit. Das Bild wirkt darum blos partiell, ob es gleich viele Schönheiten des Details enthält. —bez.

Digitized by Google

N°. 36.

Kunſt-Blatt.

Donnerſtag, 6. Mai 1830.

Alt- und Neudeutſche Schule.

Nachſchrift und Bemerkungen des Herausgebers zu einem Aufſatze des Berliner Kunſtblatts vom December 1829.

(Beſchluß.)

Während die Bekanntmachung des oben ſtehenden Artikels vorbereitet wurde, iſt derſelbe auch im Berliner Kunſtblatt mitgetheilt und mit Anmerkungen begleitet worden, die jedoch weniger den Aufſatz, als die Sache, und von dieſer wiederum nur gewiſſe Seiten betreffen, welche der Ueberſetzer hervorzuheben für zweckmäßig hielt. Die beſondere Wendung, die er dabei gegen einige meiner Aeußerungen in den Betrachtungen über die Münchener Kunſtausſtellung nimmt, veranlaßt mich zu den nachfolgenden Bemerkungen.

Im Vorwort ſagt der Vf.: „er ſey weit entfernt, „jenen franzöſiſchen Artikel in dem Sinne merkwürdig „zu nennen, in welchem das Münchener Kunſtblatt denſelben etwas herabwürdigend, mit dieſem Ausdruck „bezeichne.“ Merkwürdig iſt mir, der ich die Worte nach ihrem Inhalt und nicht nach modiſcher Bedeutung zu brauchen pflege, „des Merkens oder Bemerkens würdig,“ und ich habe damals das Wort ganz in demſelben Sinne geſezt, wie oben in der Anmerkung zur Ueberſchrift, wo ich meine, keineswegs herabwürdigende Meinung über den Werth des franzöſiſchen Aufſatzes ausgeſprochen habe. Demnach war auch keine „unzeitige Empfindlichkeit“ über das franzöſiſche Urtheil im Spiel, und wenn der Berliner Vf. ſich zu ſagen erlaubt, „es könnte „ſich in ſolchen Aeußerungen die ſonſtige deutſche Unbe„fangenheit und Empfänglichkeit und die franzöſiſche ſtolze „Schroffheit und Einſeitigkeit umkehren,“ ſo finde ich ihn ſelbſt zur Unzeit gegen mich gereizt.

In der Nachſchrift läßt er ſich nicht auf eine genaue Prüfung des Aufſatzes ein, worauf es doch eigentlich angekommen wäre, wenn man hätte zeigen wollen, ob das Publikum darin wahr oder falſch berichtet werde; „er will „nur einige Hauptpunkte, welche das franzöſiſche Urtheil „anregt, zuſammenſtellen und hält es für überflüſſig, ein„zelne Irrthümer und Fehlgriffe zu berichtigen.“ Hätte er nicht vielleicht beſſer gethan zu bekennen, daß es ihm dazu an Kenntniß des Einzelnen fehle? Und wäre es dann nicht überhaupt beſſer geweſen, über eine Sache zu ſchweigen, worin halbe Kenntniß nur Verwirrung bringen kann? Um über dieſen Gegenſtand mit Beruf zu urtheilen, iſt doch vor Allem eine richtige Würdigung der deutſchen Beſtrebungen erforderlich, und um eine ſolche zu verſuchen, muß man nothwendig die Hauptwerke der deutſchen Künſtler geſehen haben. Aber die Aeußerungen des Vfs. laſſen ſchließen, daß er weder die deutſchen Freskogemälde in Rom, noch die Arbeiten von Cornelius, Schnorr und Heß in München kennt. Hätte er einige Ahnung gehabt, wie der Parnaß von Heinrich Heß beſchaffen ſey, ſo würde er aus dem Urtheil unſres franzöſiſchen Kritikers, ſo ſcharf es iſt, doch nicht herausgeleſen haben, „daß ſich „darin weder Colorit, noch Helldunkel finde, und daß die „Formen nur an die chriſtlich-deutſche Kunſt erinnern.“ Wenn er folglich etwa nur die nach Cornelius, Overbeck u. ſ. w. erſchienenen Kupferſtiche und Lithographien kennt, ſo iſt ihm nicht mehr, ja noch weniger bekannt, als Hrn. D., welcher doch die Fresken im Hauſe Bartholdy geſehen hat. Auch die Werke der franzöſiſchen Maler, die den Vergleichungspunkt angeben müſſen, von welchem der franzöſiſche Kritiker ausgeht, beurtheilt unſer Vf. nur nach Kupferſtichen.

Doch er kennt die Werke Schadow's und ſeiner Schule und ich möchte faſt vermuthen, daß die Luſt, von ihnen zu reden, hauptſächlich ſeine Bemerkungen veranlaßt habe. Er bemüht ſich einen Gegenſatz zu bezeichnen, der neuerlich in Deutſchland zwiſchen Cornelius und Schadow hervorgetreten ſey. „An Cornelius und Heinrich Heß „werde eine gewiſſe Vernachläſſigung des Colorits und ein „völliges Verſchmähen des Helldunkels getadelt“ (wie ungerecht dies gegen beide ſey, iſt ſchon oben gezeigt), „aber „Ernſt und Größe der Erfindung geprieſen, und das ge„rade Gegentheil von beiden habe man in Deutſchland „von W. Schadow hören müſſen. Wie aber die beſſer

Digitized by Google

„Unterrichteten wiſſen, ſey Schadow, ſo wie ſeine „Schule, Meiſter“ (wunderbar! ſelbſt die Schüler ſind hier ſchon Meiſter!) „des Colorits, und vorzüglich „ſtark im Helldunkel; er ſey voll von Schönheit, Grazie, „Anmuth und Reiz jeder Art. Der lezte Vorzug habe „wohl ſogar im Gegentheil veranlaßt, daß nicht gerade „zum Urtheil Befugte, benommen von der an Cornelius „gerühmten Strenge und dem an ihm geprieſenen „Ernſt, welche ſich freilich oft beſſer für den Gedanken „ausnehmen, als fürs Auge, darin etwas von Weichlich„keit haben finden wollen. Ja man ſey neuerdings in „München ſo weit gegangen, daß man, der Cornelius’ſchen „Schule gegenüber, die Eigenthümlichkeit der Schadow„ſchen in reizende Sinnlichkeit ſetzen zu dürfen „glaube.“ — Da ich in den Betrachtungen über die Münchener Kunſtausſtellung geſagt: „die Schule in Düſſeldorf ſcheine ſich hauptſächlich der Oelmalerei zu widmen, und durch Wahl, wie durch Behandlung der Gegenſtände mehr auf ſinnlichen Reiz hinzuarbeiten,“ ſo muß ich, obgleich der Vf. mich nicht nennt, mich in obiger Aeußerung wohl gemeint glauben. Nun würde es mir zwar nicht ſchwer fallen, zu beweiſen, daß zwiſchen ſinnlichem Reiz und reizender Sinnlichkeit, wie der Vf. meine Worte umzugeſtalten beliebt, ein Unterſchied, und daß eben nur mein Ausdruck der paſſende ſey, um eine vorherrſchende Neigung zu Anmuth der Form, der Farbe und des Helldunkels in der Malerei zu bezeichnen. Der Vf. ſcheint es jedoch überhaupt mit den Worten nicht ſehr genau zu nehmen, und ſo wollen wir uns nicht weiter darum bemühen. Nur muß ich bemerken, daß ich geſagt habe: „die Schule in Düſſeldorf ſcheint,“ denn ich kenne von Schadow’s Werken nur die in Rom und von ſeiner Schule nichts. Was ich geſagt, iſt nur aus den öffentlichen Berichten und aus den Urtheilen einiger Männer genommen, in deren Einſicht ich vertrauen darf. Auch wollte ich damit Hrn. Schadow keineswegs angreifen; durch das „mehr,“ womit ich meine Aeußerung beſchränkt, iſt wohl hinreichend angedeutet, daß ich das Poetiſche der Erfindung nicht völlig ausſchließe.

Aber der Vf. weiß Hrn. Schadow über die vermeintlich ihm widerfahrene Unbill zu tröſten. „Von der Schön„heit der Form befangen, von der Kraft und Wahrheit „der Farbe gefeſſelt, von dem Poetiſchen der Beleuchtung „allein ſchon ganz beſchäftigt, oder gar in bloßem Erſtau„nen über die Sicherheit der Technik, kommen Viele gar „nicht dazu bis auf das Geiſtige und den Charakter ein„zudringen, welcher der Düſſeldorfer Schule eben ſo we„nig fehlt, als ihn die Münchener mit Recht in Anſpruch „nimmt.“ Was fehlt alſo Hrn. Schadow noch? Gar nichts! Geiſt und Charakter hat er, wie Einer, dazu Schönheit der Form, Kraft und Wahrheit der Farbe, poetiſche Beleuchtung, Sicherheit der Technik — während die Werke der Münchener Schule „nicht den Glanz, die „Ruhe und Milde der Schönheit vor ſich hertragen, „vielleicht einen ſtumpfen oder unerfreulichern Eindruck „beim erſten Schauen machen.“ Ich will dem Vf. ſeine ungetheilte Bewunderung der Düſſeldorfer Schule nicht verargen; warum ſollten wir uns nicht dem Enthuſiasmus über das, was uns gefällt, überlaſſen dürfen? Nur hätte er in Bezeichnung der andern, die er doch nicht einmal kennt, etwas behutſamer ſeyn ſollen. Sein Eifer würde vielleicht einigermaßen gerechtfertigt ſeyn, wenn es wahr wäre, was er behauptet, daß beide Schulen einander mit ſtolzer Rivalität gegenüberſtehen. Von dieſer Rivalität habe ich, in München wenigſtens, noch nichts bemerkt. Ich ſehe die hieſigen Künſtler freudig und ruhig an ihren großen Werken arbeiten, und jeden in ſeiner Art ohne Seitenblicke auf Andre nach der Palme der Vortrefflichkeit ſtreben.

Wollte man die Verſchiedenheit der Richtungen unterſuchen, von welcher der Vf. ſpricht, ſo wäre vorerſt zu erörtern, ob die Gegenſtände, welche die Münchener Künſtler bis jezt behandelt haben, überhaupt den äußern Reiz der Beleuchtung, des Helldunkels u. ſ. w. in dem Grade zulaſſen, welchen der Vf. zu verlangen ſcheint. Gewiſſe Gegenſtände ſind zu ernſt, um ſpielende Effekte und den ſogenannten Zauber des Helldunkels ohne Verluſt des einfachen und großartigen Eindrucks, den ſie bewirken ſollen, zu geſtatten. Indeß, dieſe Frage gehört nicht hierher, da es nicht meine Abſicht ſeyn kann, einen Vergleich zwiſchen beiden Beſtrebungen anzuſtellen.

Troz der univerſellen Vortrefflichkeit, die er Hrn. Schadow vindicirt, bleiben unſerem Vf. doch die äußern ſinnlichen Vorzüge der Düſſeldorfer Schule die Hauptſache, denn er tadelt auch die Kritiker, die ſolche zu leicht überſehen. „Den mehr gelehrten, als künſtleriſch gebildeten „Kritikern werden Beziehungen des Gedankens weit eher „bemerklich, als das eigenthümlich Maleriſche; ſie finden „immer mehr nur das heraus, was auch in der Sprache „noch würde poetiſch ſeyn können, aber ihnen entgeht die „eigenthümliche Poeſie der Formen und Farben, ſo weit „keine andere Kunſt dieſelbe ſich anzueignen vermag. Wir „können dieſen Verdacht gegen die Kritiker vom gewöhn„lichen Schlage nicht genug erwecken“ u. ſ. w. — Unſer Kritiker, der hier mit ungewöhnlicher Anmaßung ſpricht, lege die Hand auf’s Herz und frage ſich, ob es ſo leicht ſey, den Geiſt und die Erfindung eines Kunſtwerks zu beurtheilen, ſich in den Charakter, welcher dem Gegenſtand zukommt, zu verſetzen, ohne Schwanken und Uebertreibung zu beſtimmen, ob die Charaktere in den Figuren, die Handlungen in den Gruppen richtig und ſchön ausgeprägt ſeyen? — Im Gegentheil, unter dem großen Haufen von Kunſturtheilen, wird man immer am meiſten

ſolche finden, welche von dem Maleriſchen des Kunſtwerks, von dem Reiz der Formen, der Schönheit der Farbe, dem Zauber der Beleuchtung eingegeben ſind; Gemälde von der ſchlechteſten Erfindung werden gelobt, wenn ſie dieſe Vorzüge beſitzen — der Reiz des Sinnlichen trägt immer den Sieg über das Urtheil davon. Und wird es dem Kritiker je völlig gelingen, von dem, was er Poeſie der Formen und Farben nennt, eine deutliche Vorſtellung zu erwecken? Gedanken laſſen ſich durch Worte deutlich machen, aber Miſchung der Farben und Verſchlingung der Linien nimmermehr! Auch mit der feinſten künſtleriſchen Bildung ausgeſtattet, wird ſich der Kritiker immer begnügen müſſen, der ſinnlichen Eigenthümlichkeit des Werks, ſeine naturgemäße und künſtleriſch ſchöne Behandlung, nur im Allgemeinen anzudeuten.

Die Sache hat aber eine noch ernſtere Seite. Niemand wird läugnen, daß die Regeneration der deutſchen Malerei von dem Gedanken ausging: daß die Künſtler, die ſie hervorbrachten, ſich allererſt beſtrebt haben, richtig zu denken, das Unnatürliche, Uebertriebene, Nichtsſagende aus der Compoſition zu verbannen, den Geiſt, der jede Figur beſeelen ſoll, richtig und ungeſchminkt in der Geſtalt auszudrücken, mit einem Worte, wahre Gedanken wahr und naturgemäß zu verkörpern. Die Kraft des Gedankens war es, welche dieſe Schule hob, und ſie nur kann ſie erhalten. Wenn unſre Künſtler einmal aufhören, wahr, ernſt und tief zu denken, werden ſie auch keine wahren, tüchtigen und charaktervollen Geſtalten mehr hervorbringen; Schönheit der Form, äußerer Reiz werden dann nur ſchlecht die innere Leerheit bemänteln. Dieſe äußeren Vorzüge ſind leichter zu haben, als jene innern und tiefern. Als die guten Gedanken längſt aus der Malerei entſchwunden waren, verſtand ſich Luca Giordano noch vortrefflich auf Colorit und Wirkungen des Lichts, und die Kritiker wußten nicht minder ſchön von Gruppirung, Farbenton, Beleuchtung, Helldunkel, Contrapoſt, Pinſelführung u. ſ. w. zu ſprechen. Dabei lag aber die Kunſt im Argen, und der Reiz jener Aeußerlichkeiten verſchwand für den ſinnigern Beſchauer, weil er nicht aus der Durchbildung des künſtleriſchen Gedankens hervoroder mit ihm Hand in Hand ging. So unerläßlich dieſe äußeren Vorzüge zur Vollkommenheit des Kunſtwerks ſind, ſo muß doch ausſchließliches Streben nach ihnen ohne Berückſichtigung der höheren Kunſtforderungen zum Verderben führen. Darum wird der Kritiker, der zur Bewahrung und Erhebung der ächten Kunſt mitzuwirken gedenkt, immer zuerſt auf den Gedanken hinweiſen und ſich durch jene äußeren Vorzüge nicht beſtechen laſſen, Seichtigkeit und Verirrung des Geiſtes zu überſehen.

Unſer Kritiker verfolgt nun einen Theil jener äußern Schönheit des Kunſtwerks, nämlich die Schönheit der Formen, bis auf einen Punkt, von dem er meint, „er „ſey dem franzöſiſchen Kritiker eben ſo ſehr, wie bisher „den deutſchen Aeſthetikern entgangen, und nichts deſto „weniger in dieſer Sache entſcheidend, ja ein Mittel„punkt der ganzen Kunſttheorie.“ Was er hierauf von der Rhythmik der Formen beibringt, ſtimmt vollkommen mit der Anſicht überein, die ich in Bezug auf Form, wie auf Farbe ſchon vor zwölf Jahren in dem Buch:

Ueber die Studien der griechiſchen Künſtler,

und zwar in dem Abſchnitte vom Kunſtſchönen, erörtert habe. Nur ſuchte ich dort, hauptſächlich von dem ausgehend, was mich praktiſche Kunſtübung gelehrt hatte, die Sache wiſſenſchaftlich zu begründen und bediente mich daher einer andern Ausdrucksweiſe, als der Vf., der ſeine Terminologie von verwandten Künſten entlehnt. Auch hatte ich keine Veranlaſſung, die Anwendung auf den Charakter italieniſcher und deutſcher Kunſt zu machen; doch iſt, wie ich glaube, die Sache verſtändlich bezeichnet. Daß ich derſelben Anſicht auch ſpäterhin treu geblieben, erhellt aus meinem Briefwechſel mit Hrn. v. Rumohr im Kunſtbl. 1825, wo ich auch meine Meinung vom Styl im Sinne des Vfs. aus einander geſezt habe, nur daß ich nicht ſo vermeſſen bin, bei den manierirten Formen Callots noch von Styl zu reden. Beiläufig erlaube ich mir in Erinnerung zu bringen, daß der vom Vf. nur obenhin und namenlos erwähnte Aeſthetiker, welcher „eine Andeu„tung von jener höhern Schönheit der Formen fühlte und „ſie in erweitertem Sinne das Architektoniſch-Schöne „nannte,“ Schiller geweſen iſt, nach welchem Hr. v. Rumohr in ſeinen italieniſchen Forſchungen die Arten der Schönheit vortrefflich entwickelt hat.

Endlich bemerkt der Vf. noch: „indem ich behaupte, „die höchſten Stoffe unſrer Kunſt ſeyen nur im Chriſten„thum zu finden, wolle ich es dem franzöſiſchen Kritiker zum „Verbrechen wenden, daß er die Stoffe griechiſcher „Mythen empfehle.“ Lezteres iſt mir nicht beigefallen, wohl aber bin ich der Ueberzeugung, daß chriſtliche Gegenſtände (ich rede nicht von den Legenden des Mittelalters) uns Deutſche wenigſtens durchgängig mehr anſprechen, als heidniſche. Zwar hätte ich, wäre es nicht längſt meine Meinung geweſen, aus einer Bemerkung in Hegel's Encyklopädie lernen können, „daß die Religion von ihrer „menſchlichen Seite, nicht was die Glaubenswahrheiten „betrifft, der Kunſt angehört, und die Heiligkeit der Bil„der nirgends mit ihrem Kunſtwerth zuſammenhängt;“ auch iſt mir die Religion nicht blos, wie dem Vf. „ein „vorzüglicher Aufſchwung des menſchlichen Geiſtes und der „menſchlichen Empfindung,“ ſondern etwas viel Höheres: aber troz dem betrachte ich das Chriſtenthum überall als die Hauptquelle unſrer Kunſt, weil es, als Normativ unſres ganzen innern Lebens, unſre Empfindungs- und

Digitized by Google

Anſchauungsweiſe, auch den Charakter aller Produktionen beſtimmt. Und daß ſich die bildende Kunſt nicht an blos poetiſchen Stoffen begnüge, daß ſie ſich an etwas dem menſchlichen Gemüthe Theures, mit der Art ſeines Daſeyns innig Verwachſenes halten wolle, beweist ihr Entwicklungsgang überall, wo ſie zu ächter Blüthe gediehen iſt. Durch die religiöſen Gegenſtände iſt kein andrer Stoff ausgeſchloſſen; ja es gehört zur Univerſalität, deren die Kunſt fähig iſt, daß ſie ſich jedweden Gegenſtandes bemächtige.

Verſchönerungen der Villa Borgheſe in Rom.

Der Fürſt Borgheſe hat beträchtliche Verſchönerungen in den reizenden Anlagen ſeiner Villa vornehmen, und ſie beſonders auf der Seite des Sees bedeutend vergrößern laſſen. Der mit dieſen Arbeiten beauftragte Architekt, Ludwig Canina, hat den Gedanken gehabt, die Wagen durch einen andern Eingang ankommen zu laſſen. Ein ſchöner Bogen, beinahe von dem Umfange des Titusbogens, führt zu dem oberen Theile der Villa. Der Architekt wollte, wie es ſcheint, die ausgedehnten Grundſtücke der Villa eben ſo eintheilen, wie die der berühmten Villa Adriana zu Tivoli, wozu Kaiſer Hadrian, der, wie bekannt, in der Baukunſt ſehr bewandert war, ſelbſt den Entwurf gemacht hat. Die neuen Gebäude in der Villa Borgheſe erinnern oft an die Eingänge, welche von den Griechen Propyläen genannt worden.

Der Pallaſt, welcher von dem Cardinal Scipio Borgheſe gebaut, und von dem Fürſten Marcus Antonius, Vater des jetzigen Fürſten, beträchtlich bereichert worden iſt, fand ſich beinahe ganz verlaſſen; aber durch die neuen Vorkehrungen, die man getroffen hat, um die Monumente zu erſetzen, welche ſich jezt zu Paris befinden, haben die Gemächer einen noch prachtvollern Anblick gewonnen. Man bewundert darin eine ſchöne Statue des Carneades, zwei ſehr große Basreliefs mit koloſſalen Figuren, welche wahrſcheinlich dem Giebel der Ulpianiſchen Baſilika angehörten, und mehr als zwanzig andere Statuen, welche in den verſchiedenen Beſitzungen des Hauſes Borgheſe zerſtreut waren. Wer die ehemalige Villa geſehen hat, wird gewiß von dem Anblick der neuen ebenfalls nicht unbefriedigt bleiben.

Eine kleine Schrift mit dem Titel: „Le nouove Fabbriche della villa Borghese, denominata Pinciana,“ in Fol. Roma 1829 gibt eine gedrängte und genügende Erklärung dieſer Wiederherſtellung der Villa, die in einem Lande, wo die Erde noch mehr Monumente bewahrt, als ſie der Wißbegierde bisher zurückgegeben hat, ſehr leicht zu begreifen iſt. Dazu kommt noch, daß der Fürſt Borgheſe Beſitzer eines Gebietes von ſechs bis acht Quadratmeilen iſt, welches ehemals eine lange Reihe von Villen und Landhäuſern und eine Bevölkerung von mehr als zwei Millionen Menſchen enthielt.

Numismatik.

Auf Veranlaſſung des in No. 10. des Kunſt-Blattes unter dem 4ten Februar abgedruckten Aufſatzes: über die Bulla am Halſe des Nero auf einigen von ihm vorhandenen Münzen, wurden in der Münzſammlung des hieſigen Antiquariums die geſammelten Neronen durchgegangen. Darunter fand man vier ſehr gut erhaltene, mit der ſtreitenden Siegesgöttin, auf deren Vorderſeite die am Halſe hängende Bulla auf den zwei rechts ſehenden Exemplarien ſo ziemlich kenntlich iſt, indeß ſie auf den links ſehenden mehr in das Auge fällt. Das Nämliche gilt auch von einer Münze der zweiten Sorte mit der Umſchrift:

Securitas,

die aber nicht von der erſten, ſondern von der zweiten Größe und von meſſingartigem, gelben Erze (Aes flavum) iſt. Am kenntlichſten ſieht man die Bulla auf einer von Herrn Bertrand nicht bemerkten Münze der erſten Größe, auf deren Rückſeite die behelmte Roma auf gemachter Beute ſitzend, in der Rechten eine Siegesgöttin hält, die Linke mit dem Parazonio aber auf einen Schild ſtützt. Zu ihrer Seite iſt das gewöhnliche S C. und unten im Abſchnitte ſteht Roma. Die Aechtheit dieſer Münze, deren Material ebenfalls meſſingartig iſt, beweist ihr Fundort Druisheim (das alte Drusomagus), wo man ſchon mehrere Hundert Münzen gefunden hat, theils aus der frühern, theils aus der ſpätern Anweſenheit der Römer in Druisheim und der umliegenden Gegend. Ueber das merkwürdige Castrum bei Druisheim verdient des Herrn Regierungs-Direktors Ritters von Raiſer Drusomagus und Sedatum Augsburg 1825. 4. nachgeleſen zu werden. Auch in den zu ſprechenden Belegen für den Aufenthalt der Römer entlang der Haupt- und Vicinalſtraßen des alten Vindeliciens dienenden Numothek dieſes verdienten Archäologen und Geſchichtsforſchers findet man zwei Nerone mit der Bulla auf Münzen mit der Siegesgöttin, deren eine ebenfalls bei dem alten Drusomagus gefunden wurde.

Augsburg, den 5ten März 1830.

B. B.

Digitized by Google

N°. 37.

Kunſt = Blatt.

Dienſtag, 11. Mai 1830.

Zur Erklärung der beiliegenden Umriſſe.

1) Anordnung der Freskogemälde von Cornelius in dem Heroenſaal der Glyptothek Sr. Maj. des Königs von Bayern.

2) Arabesken aus dem Heroenſaal *) der Glyptothek.

Zu den Abbildungen aus dem Heroenſaale der Glyptothek, die unſre Leſer bereits mit dem Kunſt-Blatt erhalten haben, fügen wir hier abermals zwei Blätter. Das eine gewährt eine Ueberſicht der ganzen Eintheilung des Gewölbes und der darunter befindlichen Lünetten, ſammt Angabe der Gegenſtände, welche in den verſchiedenen Räumen angebracht ſind. Es wird nur weniger Worte bedürfen, die ganze Compoſition vollkommen deutlich zu machen. Die vier Abtheilungen des Gewölbes ſind oben, wo ſie in Spitzen zuſammenlaufen ſollten, durch ein flaches Rund vereinigt, in welchem die erſte Veranlaſſung des trojaniſchen Kriegs, deſſen Begebenheiten in dieſem Saale vorgeſtellt werden ſollten, abgebildet iſt. Die Hochzeit des Peleus und der Thetis nimmt ſo den Mittelpunkt des Ganzen ein. Dies Gemälde, von dem wir ſpäter noch einen Umriß liefern werden, iſt in der Compoſition ſehr einfach behandelt und nach Cornelius Zeichnung von Schlotthauer in Farben ausgeführt; die zwölf Götter, als Zeugen der Vermählung, ſind in kleinen Reliefs von Stucco, rings um das Rund herum, angebracht, ſämmtliche Arbeiten von Schwanthaler. Die Ränder und Zwiſchenräume ſind mit Vergoldungen geziert. — Hierauf folgen zunächſt vier Gemälde grau in grau auf vergoldetem Grund: die Vermählung des Menelaos und der Helena, das Urtheil des Paris, die Entführung der Helena und die Opferung der Iphigenia. Die leztern beiden werden wir ebenfalls unſern Leſern noch in Umriſſen vorlegen. — An dieſe vorbereitenden Begebenheiten ſchließen ſich ſodann die acht großen, farbig ausgeführten Compoſitionen, welche beſtimmt ſind, die einzelnen Helden des trojaniſchen Kriegs zu charakteriſiren: 1) Ulyſſes bei den Töchtern des Lykomedes. 2) Venus und Mars von Diomed verwundet. 3) Agamemnon, vom Traumgott zur Schlacht ermuntert. 4) Paris durch Venus von Menelaos geſchüzt (ſ. den Umriß zum Kſtbl. 1829. No. 70). 5) Ajax den Hektor niederwerfend. 6) Neſtor und die Atriden den Diomedes weckend (welches erſt in dieſem Sommer ausgeführt wird). 7) Abſchied des Hektor von Andromache, und 8) Priamos den Achill um Hektors Leichnam bittend (ſ. den Umriß auf demſelben Blatt, Kſtbl. 1829. No. 70). Dieſe Bilder werden in der Mitte des Gewölbeviertels durch Arabesken getrennt, welche von grünen Blättergewinden umgeben ſind. Die Rippen der Gewölbeabtheilungen ſelbſt ſind mit Blumen- und Fruchtgehängen und mit Vergoldungen geziert. Zur Berichtigung unſres Umriſſes iſt jedoch zu bemerken, daß die kleinen Darſtellungen unterhalb der Arabesken, welche ſich darauf angegeben finden, in der Ausführung weggeblieben ſind, indem der Meiſter es der Harmonie und Reihe des Ganzen vortheilhafter gefunden hat, dieſe halbrunden Felder blos mit rothen Verzierungen auf ſchwarzem Grund auszufüllen. In den Eckzwickeln der Gewölbeviertel unten ſind ferner noch Trophäen in Stucco auf vergoldetem Grunde angebracht.

An dieſen reichen Inhalt des Gewölbes ſchließen ſich noch die Bänder an, welche über den vier, unterhalb deſſelben befindlichen, großen Lünetten hinlaufen. Zwei davon, das am Fenſter und das gegenüber, ſind mit den Gypsreliefs von Schwanthaler verziert, deren eines wir ebenfalls ſchon im Umriß geliefert haben (ſ. Kſtbl. d. J. No. 2). Es ſtellt den Kampf bei den Schiffen vor, das andere den Kampf des Achill mit Xanthos und Skamandros. Die beiden andern Bänder enthalten nur Caſſaturen mit vergoldeten Roſetten auf himmelbauem Grunde.

In den drei, dem Fenſter korreſpondirenden, halbrunden Lünetten endlich, deren Räume nur durch den Anfang

*) Durch ein Verſehen ſteht in der Unterſchrift des Blattes Götterſaal ſtatt Heroenſaal.

Digitized by Google

der Bögen auf unſerm Blatt angedeutet ſind, befinden ſich die Hauptgemälde des ganzen Saales, in welchen der Künſtler das Lager der Griechen, den Kampf zwiſchen Griechen und Troern und den Untergang der leztern geſchildert hat. Das Gemälde der Verſammlung der griechiſchen Heerführer, in welcher Achilleus mit Agamemnon zürnt, ſchildert den Inhalt des erſten Buches der Ilias; in dem zweiten, gegenüber dem Fenſter, ſieht man die Mitte und Hauptbegebenheit des Krieges, den Kampf um den getödteten Patroklus, und im dritten den Schluß des Ganzen, die Zerſtörung von Ilion. Von dem leztern Bild haben wir bereits im Kſtbl. 1828. No. 88. den Umriß geliefert.

Auf dem zweiten Blatte ſind zwei von den Arabesken abgebildet, welche die Mitte eines jeden Gewölbeviertels einnehmen. Sie ſind nach Cornelius Angabe von Eugen Neureuther, dem Vf. der Arabesken zu Goethe's Liedern, in Farben ausgeführt, und nehmen ſich in dieſem bunten Schmuck äuſſerſt heiter und lieblich aus. Wir verſuchen es nicht, den Inhalt derſelben durch einen Commentar zu erläutern, denn es liegt in dem Charakter der Arabeske, daß ihre Beziehung mannichfaltig, ihr Inhalt vieldeutig ſey, und wollte man ein ſolches Formen- und Farbengedicht mit Worten begleiten, ſo könnte es nur in eben ſo phantaſtiſcher Art, in poetiſcher Weiſe geſchehen. Die Beziehungen auf Heroenſagen der Griechen, die ſich an den trojaniſchen Mythus näher oder entfernter anreihen, wie Perſeus und Andromeda, Philoktet, die Sieben gegen Theben, ſo wie die Gegenſätze von Nacht und Licht, Schmerz und Freude, Kampf und Liebe, wird man leicht erkennen. In den Uebergängen hat der Künſtler ſeiner Phantaſie den freiſten Lauf gelaſſen, aber dieſe Phantaſie iſt voll Gedanken, und ihre Gebilde feſſeln nicht blos das Auge durch neue, ſchöne und vielfach wechſelnde Formen, ſondern ſie regen den Geiſt auf, und dringen wie eine Muſik voll ernſter und fröhlicher Töne in unſer Gemüth.

N e k r o l o g.

Am 14. März 1830 ſtarb zu Stuttgart, im faſt vollendeten drei und achtzigſten Lebensjahre, der Profeſſor der Kupferſtecherkunſt Johann Gotthard v. Müller. Wir haben über das Leben und die Werke dieſes ausgezeichneten und hochverdienten Künſtlers bereits im Kunſt-Blatt vom 12. und 15. Nov. 1821 eine von ihm ſelbſt mit Zuſätzen verſehene Skizze geliefert, und dürfen unſre Leſer auf dieſelbe als zuverläßig verweiſen. Doch halten wir es nicht für überflüſſig hier ſein Andenken durch einen Aufſatz zu erneuern, der ſich im Schwäbiſchen Merkur vom 25. März findet, und, obwohl zum Theil aus jenem entnommen, doch von einem genauen Bekannten des Verſtorbenen mit manchen Angaben vermehrt iſt, die wir gern auch in unſeren Blättern aufbewahren.

Johann Gotthard v. Müller ward den 4. Mai 1747 zu Bernhauſen auf den Fildern, einem zwei Stunden von Stuttgart entfernten Flecken, wo ſein Vater Ortsſchultheiß war, geboren. Seine Mutter ertheilte ihm den erſten Unterricht im Leſen und Schreiben; auch der Bruder derſelben, Pfarrer Biſchoff zu Bernhauſen, widmete dem Knaben viele Aufmerkſamkeit. Im ſiebenten Lebensjahre kam er zu dem Pfarrer Kellenbenz, deſſen Frau Müllers Halbſchweſter war, nach Rieth in die Koſt, und folgte dieſem Erzieher nach Nußdorf. Von ihm in den Anfangsgründen der lateiniſchen und griechiſchen Sprache unterrichtet, trat er im Alter von ungefähr vierzehn Jahren in das Gymnaſium von Stuttgart, deſſen obere Klaſſen er beſuchte, während er dem Profeſſor Zimmermann, einem geſchätzten Philologen damaliger Zeit, in Koſt, Wohnung und Aufſicht anvertraut war. Von ſeinem Vater war er zum Studium der Theologie beſtimmt, beſuchte jedoch auch die Zeichnungsſchule, welche der Herzog Karl im Jahr 1761 im neuen Schloſſe errichtet hatte. Hier wurde der Herzog auf ihn durch ſeine ſchnellen Fortſchritte in der freien Handzeichnung aufmerkſam, und wiewohl ſein Vater Anfangs nicht einwilligen wollte, ſo kam es doch endlich hauptſächlich durch die Vermittlung des damaligen Gymnaſial-Rektors, Volz, dahin, daß Müller, nur wenige Tage ehe er in das theologiſche Stift zu Tübingen aufgenommen werden ſollte, für das Fach der Kunſt beſtimmt wurde. Er folgte nun ſeiner natürlichen Neigung, und betrat im Jahr 1764, vom Herzog unterſtützt, die Künſtlerlaufbahn. Zuerſt trat er als Maler in die Schule des damaligen erſten Hofmalers Guibal zu Ludwigsburg, widmete ſich aber nach deſſen Wunſche der Kupferſtecherkunſt, die damals im Vaterlande nur erſt höchſt unvollkommen betrieben wurde, ging nach Paris und genoß dort ſechs Jahre lang (1770 — 1776) Rath und Umgang des berühmten Wille. Schon in dieſer Zeit erwarb er ſich mehrere akademiſche Preiſe und einen bedeutenden Namen, wie er denn auch 1776 zum Mitgliede der königlichen Akademie der Künſte zu Paris aufgenommen wurde. In demſelben Jahre aber rief ihn der Herzog nach Stuttgart zurück, um hier eine Schule für Kupferſtecher einzurichten, an der er als Profeſſor angeſtellt wurde. Seine erſte Arbeit daſelbſt war der Stich des hiſtoriſchen Blattes Alexandre vainqueur de soi-même; um dieſe Platte abdrucken zu laſſen, unternahm er im Jahr 1781 eine zweite Reiſe nach Paris, und eine dritte ebendahin im Jahr 1785; denn der anerkannte Werth ſeiner Arbeiten hatte ihm einen Ruf in dieſe Hauptſtadt verſchafft, um das Porträt Ludwigs XVI. in ganzer Figur zu ſtechen. Inzwiſchen wurde man auswärts immer auf-

Digitized by Google

merkſamer auf einen ſo ausgezeichneten Künſtler; es wurden, als er bei Aufhebung der hohen Karlsſchule ſeine Stelle und ſeinen Gehalt verloren hatte, von Dresden aus Unterhandlungen mit ihm gepflogen, die aber zu keinem Reſultate führten. Zu gleicher Zeit bekam er auch von dem damaligen Erbprinzen, nachmaligen König Friedrich von Würtemberg, die Verſicherung einer vortheilhaften Wiederanſtellung. Noch im Jahr 1802 erhielt er in Paris, während ſeines lezten dortigen Aufenthalts, von dem Grafen Cobenzl die vortheilhafteſten Anträge, wenn er bei der Wiener Akademie die Direktion über den Zweig der Kupferſtecherkunſt übernehmen wollte, und unfehlbar würde er dieſen Ruf angenommen haben, wenn er nicht von ſeinem Landesherrn auf eine großmüthige Art unterſtüzt worden wäre. Seit dieſer Zeit blieb der Künſtler fortwährend als Profeſſor der Kupferſtecherkunſt in Stuttgart und führte ſeine Schule fort, durch welche er der deutſchen Nation den neuen Ruhm erwarb, daß die Kunſt, mit dem Grabſtichel zu arbeiten, gerade zu der Zeit, wo ihr durch viele andere, zum Theil neu erfundene, Kupferſtícharten beinahe völliger Untergang drohte, nun auf's Neue von verſchiedenen deutſchen Künſtlern mit Erfolg unterſtüzt ward. Anfangs mußte ſich Müller mit dem begnügen, was er in der Nähe hatte; es war daher natürlich, daß er ſich mehr mit Porträtſtichen beſchäftigte, weil er von allen Seiten Anträge dazu erhielt; indeſſen hat ſein Stich auch in den beiden Blättern nach niederländiſchen Meiſtern den ihm gebührenden Beifall erhalten. Als Porträtſtecher ſchließt er ſich an die größten ältern Meiſter dieſes Faches an. Sein Verdienſt als guter Zeichner ſezte ihn in den Stand, die Kunſt ſeines Grabſtichels gehörig zu entwickeln, und er brachte die frühere Behandlung des Stiches, welche das Eigenthümliche der Gemälde ſogar bis auf's Colorit wiedergab, in eine glückliche Vereinigung mit der neuern Anwendung des Grabſtichels, wie er ſeit Wille gebraucht wurde, ein Vorzug, den er wohl hauptſächlich ſeiner frühern Uebung in der Malerei verdankt *). Müller's Verdienſte wurden allgemein anerkannt: im Jahr 1804 ward er von der Berliner Akademie der Künſte, im J. 1812 von der kaiſerlichen Akademie in Wien zu deren ordentlichem Mitglied, im J. 1814 von der Akademie der bildenden Künſte in München zum Ehrenmitglied ernannt, auch von der Akademie zu Kopenhagen mit einem Diplom beehrt; im J. 1808 wurde er von König Friedrich zum Ritter des Verdienſt-Ordens und von Sr. Majeſtät dem regierenden König im Jahr 1818 zum Ritter des Ordens der würtembergiſchen Krone erhoben. — Als ſeine ausgezeichnetſten und berühmteſten Werke nennen wir die Bildniſſe J. G. Wille's (1776), der erſten Frau des Künſtlers (la tendre mère, nach Tiſchbeins Gemälde, 1780), der Frau Louiſe Eliſabeth Vigée le Brun (nach deren eigenem Gemälde, 1785); Moſes Mendelſohn's (1787), Spangenberg's (1788), Ludwigs XVI. (1790 — 1793), Schiller's (gem. von A. Graff 1793), A. Graff's (1795), v. Dalberg's (gem. von F. Tiſchbein, 1799), Loder's (1801), Fr. Leop. v. Stolberg's (1810), Jerome Napoleon's (1813); außerdem die Blätter: Alexandre vainqueur de soi-même (gem. von G. Flinck aus Rembrand's Schule, 1781), Loth und ſeine Töchter (gem. von Honthorſt, 1782), die Schlacht bei Bunkershill (nach Trumbull, 1799); die Madonna della Sedia (nach Raphael für das Musée de France, 1804; die beiden leztgenannten Bilder vielleicht die größten Meiſterwerke des Künſtlers); die heil. Cecilie (von Dominichino nach einer Zeichnung ſeines Sohns für das Musée français, 1809); die heil. Katharina (nach L. da Vinci, 1813); endlich Mater Sancta (nach Lionello Spada, 1819). Mit dieſem Werke legte er im 73ſten Lebensjahre den Grabſtichel, für öffentliche Arbeiten, nieder, weil ſeine ſonſt ſo guten Augen für das Stechen zu ſchwach wurden. Indeſſen blieb er bis in ſein leztes Lebensjahr und ſelbſt noch auf dem Kranken- und Sterbelager für die Kunſt thätig, indem er ſich theils mit Lithographien und Kreidezeichnungen, theils mit der Johannes-Platte ſeines im Jahr 1816 verſtorbenen Sohnes, des gleichfalls berühmten Profeſſors Friedrich Müller, beſchäftigte, und deſſen ebenfalls für die Kunſt beſtimmtem Sohne, einem herangewachſenen Enkel, Anleitung im Zeichnen ertheilte. Auch in dem Ausſchuſſe des würtembergiſchen Kunſtvereins war er noch in den lezten Jahren thätig. — Müller hatte ſich im Jahr 1777 zum erſtenmale mit Charlotte, geb. Schnell, Tochter des damaligen Rathsverwandten und Adlerwirths Schnell, verehelicht, verlor aber dieſe Gattin, nachdem ſie ihm eine einzige Tochter geboren hatte, ſchon im Jahr 1781 wieder. Sie ſtarb zu Paris, wohin ſie den Gatten auf ſeiner zweiten Kunſtreiſe begleitet hatte, an einer hitzigen Krankheit. Drei Enkel und zwei Urenkel, aus dieſer Ehe ſtammend, leben. Seine zweite Gattin, mit welcher er in achtundvierzigjährigem Ehebund gelebt, iſt eine geb. Schott. Von ihr erhielt er neun Kinder; drei ſtarben ſehr frühe; drei Söhne, deren älteſter der berühmte Kupferſtecher und der jüngſte ein hoffnungsvoller Maler war, ſtarben im beſten Alter; ein Sohn und zwei Töchter leben noch. Müller war von hoher, ſchlanker Statur und hatte ausgezeichnete, geiſtvolle Geſichtszüge; er erfreute ſich bis ins höchſte Lebensalter einer durch die regelmäßigſte Lebensweiſe und häufige Bewegung im Freien, die ihm ſein Beruf zu doppeltem Bedürfniſſe machte, befeſtigten Geſundheit; ſein Geiſt nahm an allem Geiſtigen bis an's Ende ſeines Lebens regen Antheil, und die Natur und die Be-

*) Vergl. das Kunſt-Blatt vom Nov. 1822.

Digitized by Google

wunderung ihres Schöpfers beſchäftigte ihn ſo lebhaft als die Kunſt. Sein Charakter zeichnete ſich durch Redlichkeit und ſtrenge Rechtlichkeit aus, und ſeine Vaterſtadt betrachtet ſeinen ſpäten Tod als einen noch immer ſchmerzlichen Verluſt.

Neue Kupferſtiche.

Funfzig Bilder zu Horaz, nach Zeichnungen von Frommel, Catel ꝛc. ꝛc., herausgegeben von Frommel, mit Text von Sickler. Drei Hefte und ein Heft Text. Fol.

Unter den alten Dichtern iſt es beſonders Horaz, der auch außer Schulen häufig geleſen wird. Seine Poeſien ſind mehr ein Werk des Geiſtes und der Bildung, als der Phantaſie und eines tiefen Gefühls, allein gerade dieſer Umſtand mußte ihm Leſer zuwenden, die ſich außerdem mit dichteriſchen Produktionen nicht ſo leicht befreunden. Er hatte, wie wenige, eine ruhige, klare Anſicht des Lebens gewonnen, und ſein eigenes Leben ſelbſt wieder mit Natur und Kunſt in Einklang zu bringen gewußt. Häufig knüpfen ſich ſeine Lieder, Epiſteln ꝛc. an beſtimmte Oertlichkeiten an, oder die erſte Anregung geht davon aus. Darum gewährt es ein eigenes Intereſſe, beim Leſen ſeiner Schriften jene Lokalitäten, wie ſie waren und ſind, vor Augen zu haben. Wenn daher die von demſelben Künſtler beſorgten Bilder zu Virgil die Gunſt eines zahlreichen Publikums gewonnen, ſo wird es auch den vorliegenden zu dem römiſchen Lyriker wohl nicht daran fehlen, zumal da die Ausführung derſelben in Abſicht auf Harmonie und maleriſche Wirkung noch vorzüglicher iſt. Der lehrreiche Text von Oberconſiſtorialrath Sickler kann zugleich als geographiſcher Commentar dienen. Die äußere Ausſtattung iſt dabei ſo elegant, daß das Werk auch von dieſer Seite den beſten ähnlichen Produktionen der Engländer an die Seite geſtellt werden darf. Hr. Prof. Frommel wird eine ähnliche Suite aus griechiſchen Dichtern, jedoch nach etwas größerm Maßſtabe folgen laſſen. Die vor uns liegenden Probeblätter laſſen etwas Ausgezeichnetes erwarten.

— ber.

Ueber eine goldne Kapſel mit dem Kopfe Alexanders des Großen.

(Nachtrag zu No. 10. des diesjährigen Kunſt-Blattes.)

In hieſiger herzoglicher Sammlung alter Münzen befindet ſich folgende bemerkenswerthe Antike:

Kapſel aus Goldblech, welche geöffnet werden kann, rund, an Umfang einer ehernen römiſchen Münze erſter Größe gleich; auf der Außenſeite des Deckels:

der Kopf Alexanders des Großen, mit Diadem und Widderhorn a),

auf der Seite nach Innen:

..ΛΕΞ [ΑΛΕΞΑΝΔΡΟΥ] —

Siegsgöttin im Flugſchritt, in der gehobenen Rechte einen Kranz, in der Linken den Palmzweig über der Schulter. — Auf dem Boden der Kapſel:

..Δ.ΟΥ—.

In dieſelbe — abſichtlich oder zufällig eingelegt eine Münze vom kleinſten Umfange, ebenfalls Gold:

Kopf mit ſtarkem gekrauſtem Haar und breitem Diadem. —

Jagender Reiter, unter demſelben Charaktere, welche nicht zu beſtimmen.

Die Kapſel an ſich 2 Loth an Gewicht — unbezweifelt ächt, wie ihr Inhalt, und der Kopf Alexanders von erſter Schönheit.

Jeder begreift leicht, daß dieſem Stücke — obſchon Stiefgeſchwiſter ähnlicher numismatiſcher Gepräge, der Charakter einer wirklichen Münze abgehe. Seine Beſtimmung läßt ſich ſehr mannigfach denken — als Ehrengeſchenk, Talisman b) oder Toilettenſtück. Als leztes konnte es Balſam, Arzneien, auch Gifte c) verſchließen. Eckhel — Doctr. num. vet. VIII. Pseudomon. Sect. II. führt unter den numismatiſchen Mißgeburten zwei ähnliche Kapſeln aus Erz an, mit den Köpfen des Kommodus und der Julia Domna.

a) Wie Lyſimachus von Bacchus — Eckhel II. 56., ſo ſchrieb Alexander von Jupiter Ammon ſein Geſchlecht her; beider Bildniſſe trugen die Hörner ihrer Ahnen und lezterer koſtumirte ſich ſelbſt damit bei ſeinen Banketten — Clem. Alexandr. Protrept. Bas. 1566. P. 10. Athen. deipnosoph. XII. 9.

b) Wie die Bulla der Römer — ſ. obenerwähnte Nummer des Kunſt-Blattes.

c) Daß die alte Welt hiervon Gebrauch machte, wiſſen wir ſchon aus einer Stelle des Plinius — Hist. natural. XXXIII. 1. Alii sub gemmis (annulorum) venena cludunt, sicut Demosthenes, summus oratorum graeciae, annulosque mortis gratia habent. So rettete ſich Hannibal, der Verrathene, aus den Händen der Römer — Liv. XXXIX. 51. Nepos Hannib. 12. Plut. im Flaminius. Die Beſtimmung unſrer Antike hätte ganz dem hohen Sinne Alexanders zugeſagt.

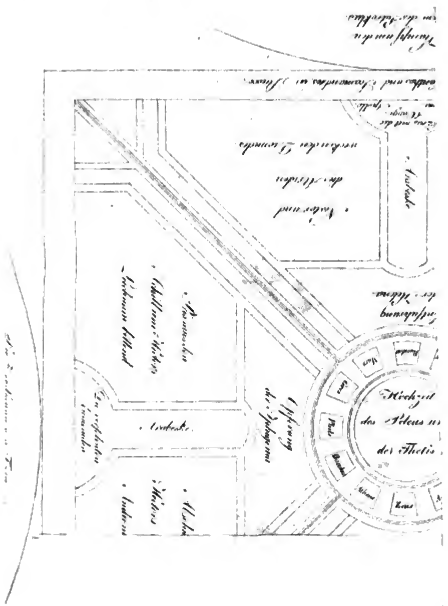
Deſſau.

Bertrand.

Beylagen: zwei Steinabdrücke.

Digitized by Google

Kunstblatt 1829. No: 37



er Zweck
ide des
je oder
n Aus=
Oftmals
rch die
durch
re Ge=
hysiog=
: Kraft
gegen
it und
ervolk,
d diese
abge=
hmung

nn die
t, als

ehalten
öpften;
nöthig
n. wo
diesen
einmal
hin an=
zu citi=
. Im
Quellen

n.

len be=
s, von
gelan=
lieben,
zu ent=
erunge
kommt,
Bildung
ist nur
bis in

wunder
die Ku
keit un
betracht
lichen L

Funf
gen
gebe
Dre

Un
der auc
ſien ſin
als der
dieſer l
ſerdem
freunde
ſicht de
wieder
gewußt.
an beſi
geht de
tereſſe,
ſie ware
die von
die Gu
es auch
nicht de
in Abſi
vorzügli
rath S
dienen.
das We
duktione
darf. J
griechiſc
ſtabe ſo
laſſen et

Ueber e

(Nach

In
findet ſie

Digitized by Google

№. 38.

Kunſt = Blatt.

Donnerſtag, 13. Mai 1830.

Bruchſtücke aus einer noch ungedruckten, das ganze Gebiet der Malerei in gedrängter Kürze umfaſſenden, Schrift*) von Archibald.

Thiermalerei.

Wie die Hiſtorienmalerei, beſchäftigt auch ſie ſich mit der Darſtellung der organiſchen, wiewohl einer niederern Natur als die des Menſchen iſt. Ihr hauptſächlicher Zweck geht dahin: das Eigenthümliche und Bezeichnende des Thierlebens, die Stärke oder Leichtigkeit, Ruhe oder Schnellkraft u. ſ. w. im Verein des mannichfachen Ausdrucks der Neigung und Leidenſchaft abzubilden. Oftmals erhalten die Thiere ihren beſondern Ausdruck durch die verſchiedene Lage, in der ſie ſich befinden, ſie ſind durch Bezähmung und Wildheit andere Geſchöpfe, und ihre Gewohnheiten, ihr Inſtinkt, gibt ihnen ſelbſt einen phyſiognomiſchen Charakter. Im Adler offenbart ſich mit Kraft vermählte Leichtigkeit, im Kampfe des Elephanten gegen den Tiger Vorſicht und Stärke gegen Schnelligkeit und Liſt, im Angriff des Raubvogels gegen ein Hühnervolk, zur Erſtarrung übergehende unruhige Furcht, und dieſe werden dem Betrachtenden ein größeres Intereſſe abgewinnen, als es bloße Täuſchung in treuſter Nachahmung der Form allein vermag *).

Solche Theilnahme wird oft noch vermehrt, wenn die Thiere dabei in nähere Beziehung zu den Menſchen, als

---

*) Dieſe Schrift iſt weder für geübte Künſtler noch gelehrte Kunſtkenner entworfen; ſondern lediglich um den Freunden der Malerei, die weder das eine noch das andere ſind, zu gefallen und zu nutzen.

Unter dieſen gibt es eine große Anzahl, denen Zeit und Gelegenheit fehlt, ihrer Neigung nachzuhängen und die zugleich, um in das Studium der Kunſt einzudringen, die trockne Weitſchweifigkeit der meiſten über ſelbige geſchriebenen Werke ſcheuen; weil ſie in Stunden der Muſe ihren Geiſt mehr zu erheitern als von neuem anzuſtrengen wünſchen. — Zufällig, oder durch beſondere Ereigniſſe herbeigeführt, eröffnet ſich ſolchen, deßhalb oft nicht weniger leidenſchaftlichen, Kunſtfreunden die Gelegenheit, eine Gemäldeſammlung zu ſchauen, und jezt bedauern ſie allerdings, daß ſie umſonſt den, ihnen unverſtändlichen, Worten des herumführenden Directors lauſchen, daß ſie vergebens ſich mühen, einzelnen Schönheiten Geſchmack abzugewinnen; kurz, daß ihnen alle Kenntniß der Malerei mangelt, und allein ein gewiſſes inneres, oft richtiges, doch immer unklares, Gefühl den ſchwankenden Richter über den Werth oder Unwerth der betrachteten Kunſtprodukte macht.

Wer nur einigermaßen die Schwierigkeiten weiß, die ſich der Abfaſſung eines ſolchen populären Werks, als der folgende Auszug eine Probe davon gibt, entgegenſtellen, der wird den gemachten Verſuch billig beurtheilen. Es war hier nicht darum zu thun, abſichtlich nur Anſichten aufzuſtellen — obgleich der Verfaſſer ſich bewußt iſt, nur ſeinem Plane gefolgt zu ſeyn und alle Materialien hiernach benuzt, geändert, oder ergänzt zu haben — ſondern vielmehr die vorhandenen zu ſichten, zu ordnen, unter den bezweckten Geſichtspunkt zu ſtellen, und alles auf einfach, ungezwungene Weiſe in Zuſammenhang zu bringen. Deßhalb ſind, bei einer bedeutenden Vorliteratur, oft Stellen von Schriftſtellern ganz beibehalten werden, wo ſie zum Zwecke den Gegenſtand erſchöpften; bald ſind ſie theilweiſe verändert, wo dieß dazu nöthig ſchien; oft ſind auch nur einzelne Worte beibehalten, wo dieſe gerade bezeichnend waren. Citate von allem dieſen vermied der Verfaſſer aus zweifachem Grunde: einmal weil ſie ſtören; dann und hauptſächlich, weil es ihm anmaßend ſchien, einen Schriftſteller, oft mehrere, zu citiren, deren Ausdrücke er im Texte geändert hatte. Im Buche ſelbſt werden dagegen am Schluſſe alle Quellen pflichtmäßig namentlich angeführt werden.

A.

*) In der Fürſtlich Lichtenſteiniſchen Gallerie zu Wien befindet ſich eine Fuchsjagd von Snyders. Der Fuchs, von den Hunden heftig verfolgt, iſt auf einen Hügel gelaufen und ſpringt, da ihm keine andere Rettung geblieben, auf der andern, ſteilen Seite herab, wo er ſicher zu entrinnen hofft. Allein zu ſpät, denn ſchon im Sprunge erblickt er einen andern Hund, der dort eben ankommt, ihm den Weg zu verrennen. Der Schreck bei Erblickung dieſes Hundes und die vereitelte Hoffnung ſind nicht nur im Geſicht des Fuchſes, ſondern man kann ſagen bis in ſeine Schwanzſpitze ausgedrückt.

Digitized by Google

treue Begleiter oder Diener, oder auch im Kampfe mit ihm erſchienen. Der Fabel folgend, ſetzten frühere Künſtler, wohl ſelbſt Thiere in dramatiſche Handlungen analog den menſchlichen, unſers Bedünkens kein Gegenſtand für die Kunſt, weil hierdurch eine Unnatur erzeugt wird, welche dem Gefühl auf ähnliche Weiſe unangenehm iſt, als der Affe, indem ſein ganzes Weſen die menſchliche Geſtalt widerlich abbildet und gleichſam verſpottet.

Dem glücklichen Thiermaler iſt nicht nur das Studium der Anatomie der Thiere unentbehrlich, ſondern er muß auch das leicht empfängliche Talent beſitzen, deren innern Charakter und leidenſchaftliche Aeußerungen durch Mienen und Gebehrden, in ſchnell vorübergehenden Momenten zu verfaſſen. Hierzu iſt außer der Einbildungskraft ein feiner phyſiognomiſcher Sinn erforderlich, damit durch ihn der Ausdruck der Leidenſchaft oder des Inſtinkts, gemäß der beſondern Thierart, lebendig ergriffen und anſchaulich gemacht werde. Beſonders iſt die Vorſtellung wilder Thiere im Kampfe unter ſich oder mit den Menſchen eine ſchwierige Aufgabe, weil der Maler nur höchſt ſelten und auch dann nur auf Augenblicke, die ſtets wechſelnde Theile und Scenen darbieten, die Gelegenheit findet, dergleichen Situationen zu beobachten. Daher kann hauptſächlich blos die Lebhaftigkeit der Phantaſie, gegründet auf die genaueſte Kenntniß der Thieranatomie, in den Stand ſetzen, hierin kühne, ergreifende, und doch der Wahrheit gemäße Darſtellungen zu liefern. Unter einigen andern großen Thiermalern, hat auch Rubens hiervon ein Muſterbild in der Löwenjagd gegeben, die ſich auf der Dresdner Galerie befindet. Der gereizte, wüthende Löwe iſt auf die Kroupe eines dadurch ſich bäumenden Schimmels geſprungen und eben im Begriff, den ſchon erfaßten Reiter rückwärts herabzureißen, als ihm zwei geharniſchte andere zu Hülfe eilen. Links vom Beſchauer liegt ein halbnackter Knecht an der Erde, in deſſen Rücken ein zweiter Löwe die Tatze ſchlägt, während dahinter ein Mohr zu Pferd mit dem Wurfſpieß das Thier zu tödten ſucht. Dieſe kühne und lebendige Situation wird durch den Gegenſatz rechts, noch mehr gehoben. Hier liegt ein bereits erlegter Löwe, und die Löwin daneben trägt im Rachen mit ſorglicher Mutterliebe ihr Junges aus dem entſetzlichen Kampfe. Der große Künſtler hat uns hier die Gewalt und die Wuth des Königs der Thiere vorzugsweiſe dargeſtellt, aber er hat dabei nicht vergeſſen, auch auf die beſſere Neigung hinzudeuten, die in ſeiner, vom Menſchen ungereizten, Natur liegt. Trefflich iſt der Ausdruck im Löwen auf des Pferdes Kreuze, Gewandtheit, Stärke, Wuth machen ſich den Vorrang ſtreitig; allein auch jener todte Löwe liegt noch furchterweckend da.

Ein vorzüglicher Thiermaler muß, wie das eben Geſagte belegen dürfte, wohl ein bedeutendes Kunſttalent, ja ſelbſt ein größeres beſitzen, als der Künſtler, welcher die landſchaftliche Natur in Ruhe oder in Bewegung — die ſich doch immer mehr mechaniſch geſtaltet — abbildet; allein, abgeſehen von dieſer Fertigkeit und dem anatomiſchen Studium, um jene auf die in der innern Nothwendigkeit bedingte Weiſe anzuwenden, ſetzt die

Landſchaftsmalerei

eine allgemeinere äſthetiſche Bildung bei dem Künſtler voraus. Der Eindruck, welchen der Anblick der unorganiſchen Natur und der Pflanzenwelt hervorbringt, iſt weniger ins Auge fallend und doch umfaſſender, und verlangt daher zu ſeiner künſtleriſchen Feſthaltung einen ſowohl feinern als ausgebreitetern Sinn. Denn, während das Thierleben überall kräftige, auffallende, oder doch entſchiedene Formen durch die Triebe und Leidenſchaften darſtellt, die ſein Inneres deutlich verkündigen, erblicken wir dagegen in der Natur ein ſanftes, ſtilles, immer wiederkehrendes Reſultat unveränderlicher Geſetze und ahnen mit ehrfurchtsvollem Gefühle das Walten einer geheimnißvollen Macht, der auch wir unterworfen ſind. Nur ſelten ſpricht dieſe, wie im Meeresſturm und Vulkanausbruch, gewaltſam zu uns, aber immer als Verkündigerin eines innern, hohen und lebendigen Seyns, das, verglichen mit der Spanne Zeit unſerer Erdendauer, ewig genannt werden kann. Von ihrer Hoheit gibt das Meer, Gebirg, der Urwald Zeugniß, wie von der Kleinheit des Menſchen.

Erfaßt der Künſtler die Natur aus dieſem Geſichtspunkte, dann iſt ſie ſelbſt mit der Zahl ihrer wechſelnden Erſcheinungen ihm weder todt noch ſprachlos; aber er fühlt auch, daß er ſie in ihren Theilen ſo genau kennen zu lernen ſuchen müſſe, als der Geſchichts- und Thiermaler die Anatomie der Körper. Nur dadurch wird es gelingen, die Formen, welche ſich ihm in ſo unzähligen Geſtaltungen darbieten, ihrem innern Bedingniſſe nach wiederzugeben, und der Landſchafter, welcher hier zu ſehen vermag, bemerkt, daß es Eigenthümlichkeiten gibt, die ſchon die bloßen Umriſſe eines Granitrückens von denen eines Porphyrgebirges unterſcheiden, eben ſo wie das Laub der verſchiedenen Bäume nicht einem allgemeinen Baumſchlag unterworfen werden kann. Nur auf dieſem Wege, bei dem jedoch auch das Uebermaaß zu vermeiden iſt, um nicht etwa gerade ſo in todte Steifheit alleiniger Formennachahmung zu fallen — wird der Maler fähig, in ſeinen Gemälden jene Wahrheit der landſchaftlichen Natur zu erreichen, welche uns nicht wie bei der Geſchichts- und Thiermalerei zu bloßen Zuſchauern macht, ſondern in jene ſelbſt einführt. Wir wähnen dann in jenen Scenen umherzuſchweifen, an dieſer ſchattigen Quelle uns zu kühlen;

Digitized by Google

die warme Luft des Südens empfinden wir mit, ſo wie die Kälte des nordiſchen Eiſes.

Die Hiſtorien- und auch die Thiermalerei bedürfen eines *beſtimmten* Inhalts ihrer Schilderung, von dem man ſich Rechenſchaft geben kann; die Landſchaftsmalerei verlangt einen ſolchen zwar nicht, allein ſie erheiſcht dagegen: daß die Mannichfaltigkeit der abgebildeten Gegenſtände ſich zu einem Ganzen vereinigen, deſſen Anſchauung auf irgend ein Gefühl des Betrachtenden rückwirke. Dieſer, aus dem harmoniſchen Innern des Gemäldes hervorgehende Eindruck hat ſeinen Grund in der Wahlverwandtſchaft, welche ſich zwiſchen der Natur und dem Menſchen, inſonderheit in gewiſſen ſtetigen Zuſtänden der erſtern mit ähnlichen der leztern, findet. Was in den Tageszeiten der Morgen, Mittag, Abend und die Nacht ſind, das findet in den Jahreszeiten als Frühling, Sommer, Herbſt und Winter, die dem unempfänglichſten Gemüthe ſchon verſtändliche Wiederholung, und wie Morgen und Frühling die Jugend des Menſchenlebens, Mittag und Sommer die Reife der männlichen Jahre, Abend und Herbſt dem Greiſenalter bedeutungsvoll entſprechen; ſo der Winter und die Nacht der endlichen Erſtarrung des Lebendigen und dem Tode. Und wie in den drei erſten die Entwicklung und die Hoffnung, die Ruhe und Klarheit, das Hinweilen und die Schwermuth ſich ausdrücken, ſo in dem lezten die Zerſtörung und das Dunkel des Grabes.

In dem großen, regelmäßigen Gange der Natur ſehen wir dieſelbe keine ſcharfen Gränzen ziehen, noch weniger plötzliche Uebergänge machen; nichts geſchieht ſprungweiſe, vielmehr zeigt ſich überall ein allmähliges Verfließen aus einem Zuſtand in den andern. Es knüpfen ſich die Jahreszeiten leiſe an einander; der Nacht und dem Morgen geht erſt die Dämmerung voran; eben ſo reihen ſich die Stufenjahre der Menſchen unvermerkt an einander, und ſanft geht ein Alter mit ſeinen Eigenthümlichkeiten in das andere über. Allein die ausgebreitetſte Landſchaft, in die wir hinausblicken, iſt immer nur ein unendlich kleiner Theil des Naturlebens, und in dieſem *Einzelnen* werden wir, weil unſer Blick das Ganze weder zu überſchauen noch es zu durchdringen vermag, oft ſchnelle Wechſel bemerken. Sturm und Stille, Regen und Sonnenſchein, Wolkengrau und blauer Aether ändern unter ſich und damit zugleich die Phyſiognomie derſelben Gegend; ſo wie, allgemeiner betrachtet, dieſe in ähnlicher Weiſe ein anderes Anſehen im zarten Grün des Frühjahrs und im gelbrothen Kleide des Herbſtes gewinnt. Wenn wir nun in allen dieſen wechſelnden Zuſtänden dennoch die feſtſtehende Ordnung des großen Ganzen nicht verkennen; ſo iſt es doch nicht ſelten, daß ſich einzelne andere Erſcheinungen zeigen, in denen ein anſcheinender Umtauſch der alten Geſetzmäßigkeit vorgegangen, und die dadurch bald beengend, bald erfreuend auf das Gemüth einwirken: Plötzlich verdorrt die noch geſtern friſche kräftige Pflanze und ein alter längſt eingegangener Stamm beginnt neue grünende Zweige zu treiben. Dem ähnlich verwandt ſehen wir wohl oft des Mannes Kraft gebrochen oder tiefe Schwermuth an der Lebensblüthe der Jungfrau nagen, während im Greiſe wieder alle Heiterkeit der längſt entflohenen Jugend zurückkehrt. Und endlich, wie unter des Winters weißer Decke ſchon zarte Blumen zu ſproßen beginnen, wie bei der ſchwärzeſten Nacht doch Mond oder Geſtirne über den Pfad des einſamen Wanderers ein mildes Licht ausgießen; ſo erleuchten Vernunft und Glaube auch des Grabes düſtere Schatten.

Dieſer innere Bezug zwiſchen dem Natur- und Menſchenleben, wovon hier einige der bezeichnendſten Züge hervorgehoben wurden, muß ſich aber in der Landſchaftsmalerei ungezwungen kund thun. Dieß wird am ſicherſten geſchehen, wenn es dem Maler vor Allem um *Naturwahrheit* ſeines Bildes zu thun iſt, woraus von ſelbſt jene freundliche, heitere, ernſte, bedrohliche, trübe oder beruhigende Stimmung zum Beſchauer ſprechend wird, in die ſich der Künſtler bei der Schöpfung ſeines Werkes verſezt haben muß. Der größte aller Landſchaftsmaler *Claude-Gelée*, genannt *le Lorrain*, hat nur nach ihr geſtrebt, und indem er ſie, wie noch keiner ſonſt, in ſeinen Gemälden erreichte, fand ſich das andere wie von ſelbſt. Wenn wir einen von ihm gemalten Morgen betrachten, ſo ſieht man, wie die erſt kurz dem Horizont entſtiegene Sonne die neblichen Dünſte niederdrückt und der über den Gewäſſern ſchwebende Thau ſich in die Luft verliert, während er noch auf Laub und Gras haftet. In den Bächen rieſelt zwiſchen grünen Matten ſichtbar das klare und flüſſige Element dahin, in welchem nur ſchwach noch des Lichts Widerſchein ſich ſpiegelt, indeß ſein gelblich leuchtendes Spiel auf den vom ſanften Winde leiſe bewegten, feuchten Blättern zittert. Schatten und Lichter brechen ſich in den wundervollſten Reflexen und ſtellen die Gegenſtände und ihre Entfernungen unter ſich in den vollſten Anſchein der wirklichen Verhältniſſe. Eine ſanfte Ruhe iſt über der ganzen Landſchaft ausgebreitet und gießt ein Bild des freundlichſten, friedlichſten Erwachens der ſchlummernden Natur in unſere Seele.

Wenden wir uns jezt mehr zum Beſondern der landſchaftlichen Darſtellung, ſo finden wir ſie in zwei, auf das *Oertliche* bezügliche Zweige getheilt: die *Erd-* und die *Marinemalerei*. Für jene ſind die Bäume mit ihrem mannichfachen Laube, der unendlichen Abſtufung der Farben, Lichter und Schatten; für dieſe iſt das Waſſer in ſeiner Durchſichtigkeit und flüßigen Beweglichkeit hauptſächlichſtes und ſchwierigſtes Studium. Das leztere

Digitized by Google

hat beſonders noch durch Spiegelung naher und entfernter Gegenſtände, vorzüglich des Himmels, etwas höchſt Erfreuendes und Belebendes für den Anblick, weßhalb auch die Erdmalerei nur ſelten ein größeres Bild liefern wird, wo es ganz fehlte. Betrachten wir dagegen den *Inhalt* der Landſchaft, ſo iſt er entweder der Wirklichkeit treu nachgebildet oder dieſer iſt dichtend zuſammengeſezt; dort heißt ſie *Proſpekt*, hier *idealiſche Landſchaft*. Bei lezterer iſt jedoch nicht *die* Idealität gemeint, von der bei der Geſchichtsmalerei die Rede war; denn es gibt zwar Bäume, Gebirge, Gewäſſer u. ſ. w., die von Jedermann für ſchöner als andere dergleichen gehalten werden (wie z. B. ein Eichbaum mehr maleriſche Schönheit als eine Pappel hat), aber ein Ideal eines Baumes, Gebirgs u. ſ. f. gibt es für die Anſchauung nicht. Dennoch iſt der Künſtler fähig nach ſeiner Idee, durch freie Zuſammenſtellung wirklicher Naturgegenſtände eine ſchöne Landſchaft zu erfinden, und eben ſo kann er auch, wenn er wirklich in den Geiſt der Natur einzudringen verſteht, die einzelnen Theile, wie Felſen, Gebüſche, Waſſer und dergl. mehr, ohne ſie in der Natur zu kopiren, dem ihnen beiwohnenden Charakter gemäß dergeſtalt darſtellen, daß dieſelben, ohne beſtimmtes Abbild zu ſeyn, doch in dem Einzelnen wie im Ganzen wahr und naturgemäß ſind. Verlangt die Erfindung Phantaſie mit Einſicht im Verein, um dem zu Folge ein ideales landſchaftliches Gemälde zu entwerfen, ſo gehören nicht minder hierbei und beim Proſpekt ein bedeutender Vortrag *), ein richtiges und gebildetes Gefühl dazu, um das Naturleben in ſeinen Gebilden aufzufaſſen und es treu und warm wieder zu geben. Kommt es bei dem *Proſpekt* hauptſächlich auf gewiſſenhafte Treue der Darſtellung, die jedoch von ſklaviſcher Steifheit entfernt ſeyn muß, und auf die Rechnung des günſtigen Punktes an, von welchem eine beſtimmte Gegend den eindrucksvollſten Anblick gewährt; ſo kann bei der *idealiſchen Landſchaft* nichts den Mangel einſichtiger Wahl entſchuldigen, welche jedoch nie die Naturwahrheit dem bloßen Effekte opfern wird. Am glücklichſten iſt der Landſchafter zu nennen, wo dieſer aus jener entſpringt, und wenn in ſeinen Gemälden: die Morgenſonne die Gipfel der Berge erheitert und ihre Strahlen ſtreifweiſe die niedern Höhen aus der weichenden Dämmerung hervortreten läßt und das friſche Grün der Gebüſche ſich aus den Dünſten der Gewäſſer entſchleiert; wenn der Mittag die Düfte vertrieben hat, nur wenige kurze Schatten auf den Gefilden lagern, ſich alles im hellſten ſonnigen Lichte zeigt, die Seen und Flüße, die Bäche und Quellen das reine Himmelsblau verklärend ſpiegeln, und alle Umriſſe klar und deutlich erſcheinen; wenn endlich am Abend das ſinkende Licht um die Spitzen der Halme ſpielt und röthlich an den Stämmen der Bäume dahin ſchleichend lange Schatten wirft, welche ganze Ruheſtellen dem Auge hinbreiten, dann wird er dieſes Zweckes ſicher nicht verfehlen.

*) Wir verſtehen unter dem Vortrage die techniſche Ausführung des Gemäldes ſelbſt.

(Der Beſchluß folgt.)

Paris.

Die zweijährigen Ausſtellungen im Louvre, welche man 1828 in jährliche zu verwandeln beſchloſſen hat, und die in der Folge auf unbeſtimmte Zeit verſchoben wurden, ſchienen mehr als je durch beſondere, von höheren Beſtimmungen unabhängige Ausſtellungen erſezt werden zu müſſen, welche den Künſtlern die Mittel böten, gegen die Theilnamloſigkeit und die Vergeſſenheit anzukämpfen, mit denen ſie ſich bedroht ſahen. Dieſen lobenswerthen Zweck ſuchten im November v. J. die Herren *Gaugain* und Comp. durch Errichtung des *Musée Colbert* zu erreichen. Die Benennung eines Muſeums konnte ein wenig ehrgeizig erſcheinen, aber man muß bemerken, daß der Name Gallerie Anlaß zu einer Verwechslung mit dem Durchgange hätte geben können, der ſchon denſelben Namen führt; und außerdem ſchien es in dem Augenblicke, wo die lebenden Künſtler auf dem Punkte waren, das eigentliche National-Muſeum ſich verſchloſſen zu ſehen, nicht ungeeignet, ſelbſt in Hinſicht der Benennung, eine kleine Entſchädigung zu geben. Glücklicherweiſe hat das Miniſterium nun beſchloſſen, daß der Tempel der Muſen jedes Jahr ſeine Thore öffnen ſoll, und man kann dieſem Beſchluſſe nur ungetheilten Beifall geben, weil nichts die große Feſtlichkeit einer Ausſtellung hätte erſetzen können, an welcher die ganze Nation Theil zu nehmen eingeladen iſt.

Das Muſeum Colbert bietet indeſſen den einheimiſchen und auswärtigen Zeichnern, Malern und Bildhauern einen fortwährenden Ort zur Ausſtellung, und ein Mittel zum Abſatze ihrer Werke dar. Die Bewohner der Hauptſtadt, der Departements und die fremden Reiſenden finden darin beſtändig Werke der lebenden Künſtler, und der Kunſtfreund iſt durch Betrachtung oder Ankauf derſelben am leichteſten im Stande, dem Gange der Kunſt Schritt vor Schritt zu folgen.

Digitized by Google

N°. 39.

Kunſt-Blatt.

Dienſtag, 18. Mai 1830.

Bruchſtücke aus einer noch ungedruckten, das ganze Gebiet der Malerei in gedrängter Kürze umfaſſenden, Schrift von Archibald.

(Beſchluß.)

Sey das Gemälde ein Land- oder ein Seeſtück, eine Ausſicht in wirklich vorhandene oder idealiſche Gegend, ſo muß dieſelbe Charakter enthalten, d. i. diejenige Eigenthümlichkeit, wodurch ſie ſich als ein beſonderer Theil des allgemeinen Erdlebens ausſpricht und demgemäß die ihr gehörige Bedeutung erhält, und ſie muß ferner in einer gewiſſen, das Gemüth anſprechenden Lage (Situation) erſcheinen. Jener liegt in jeder Gegend in dem, was in ihr bleibend iſt, wie in der beſtimmten Form der verſchiedenen unorganiſchen Gegenſtände und der Pflanzenwelt, alſo den Gebirgen, Gewäſſern, Gewächſen, dem Himmel und gewiſſermaßen auch der eigenthümlichen Bauart der ſie bewohnenden Völker. Wir erkennen dadurch die Verſchiedenheit zwiſchen dem Hochlande der Schweiz, wo ſich kühne, wild drohende Größe verkündet, und den flachen Gefilden Hollands, wo eine beſchränkte, aber heitere Ruhe zu uns ſpricht, zwiſchen den lachenden Küſten mit ihren glänzenden Hafenſtädten am reinen Spiegel des Mittelmeeres, aus dem ſich liebliche Inſelgruppen erheben, und der ernſten, düſtern Nordſee, deren dunkelgrüne Fluten unaufhörlich die ſandigen Dünen peitſchen, oder gewaltig gegen die ſteilen Felſen branden und ſchäumen. — Dieſe liegt im Veränderlichen, in dem, was dem Wechſel langſamer oder ſchneller unterworfen iſt, und hängt oftmals mit dem Charakter der Landſchaft innig zuſammen. Die Schweiz, wie Holland, das Mittelmeer, wie die Nordſee, haben ihre Jahres- und Tageszeiten, ihren Regen, Wind, Sturm und das ſo ſtets wechſelnde Spiel der Beleuchtung; allein ſie ſind in dieſen verſchiedenen Erdſtrichen auch ſehr verſchieden geſtaltet, und noch größer und auffallender wird der Unterſchied hierin bei anderen Welttheilen ſeyn. Da, wo die Sonne, wie an Italiens Küſten, ſelten umſchleiert iſt, wo eine wärmere Luft ſich über die Erdrinde verbreitet und längs dem Meere hinweht, da iſt der Ton der Farben auch warm und glänzend, alles malt ſich mehr im freundlichen Lichte, wo hingegen, wie an den Küſten der Nordſee und über ihr ſelbſt, dicke Wolken und aufſteigende Dünſte die Strahlen des Tagesgeſtirns, welche hier ſo ſchon flächer fallen, als in mehr Aequatornähe, brechen und bergen, da kann die Beleuchtung auch nur gedämpft und grau ſeyn. Wenn dort die Sonne gleichmäßig erwärmt und erleuchtet, ſo iſt hier es mehr, wo ſich der Sturm, Schnee und Regen geltend zu machen weiß. Dies iſt jedoch nur ganz im Allgemeinen geſprochen, wir wiſſen Alle, daß es auch ſehr ſchöne Tage an den Küſten der Nordſee und ebenfalls recht unangenehme an denen des Mittelmeers geben kann, u. ſ. w.

Da die landſchaftliche Natur ſelbſt von Weſen der verſchiedenſten Gattungen erfüllt iſt, die ihr ein vermehrtes Leben mittheilen; ſo kann auch die Darſtellung derſelben der Landſchaft nur zum Vortheil gereichen, es ſey denn, daß es gerade ihrem Zwecke widerſtrebe; wie wenn das Gefühl der Oede und Einſamkeit, z. B. am weſenleeren Strande oder in der Wildniß, erregt werden ſoll. Mehrere Abſichten können zur Staffirung (Staffage), d. i. zur Belebung der Gegend mit Figuren, veranlaſſen. Die natürlichſte iſt, belebte Weſen in Einklang mit der dargeſtellten Natur zu ſetzen und dieſer dadurch den vollen Reiz der Wahrheit zu geben. So die Thiere der Jagd im Walde, ein einſamer Wanderer, ein holzhackender Arbeiter, ein Jäger darin, oder am See der Fiſcher auf ſeinem Kahne, in der Freie des Feldes der Landmann in ländlichen Beſchäftigungen, die Viehheerde auf den Wieſen, der Schäfer am Hange des Berges. Dann, beim Proſpekt beſonders, wenn die Staffirung die Copie eines Ereigniſſes war, wie der Aufzug, die Jagd, Revüe eines großen Herrn; eine Schlittenfahrt, Schrittſchuhlaufen und dergleichen. Endlich, wenn ihre Wahl und Anordnung dahin geht, der Landſchaft einen ſogenannten poetiſchen Werth anzubilden, welcher jedoch mit der eigentlichen Poeſie der Landſchaft nicht verwechſelt werden darf. Dieſe leztere geht aus ihr ſelbſt hervor, ſie erzeugt den tieferen Eindruck auf das Gemüth und die ihr gemäße Staffirung

Digitized by Google

kann ſelbigen wohl vermehren, aber nicht hervorbringen. So wird allerdings die flache Küſte eines Meeres bei nächtlicher Mondſcheinbeleuchtung gewinnen, wenn man in ſelbiger einzelne Fiſcherhütten oder zum Trocknen aufgeſtellte Netze, oder einen ſchwankenden Kahn erblickt, aber es ſind nicht dieſe Aggregate, ſondern es iſt das ewig bewegte Element, das in der Stille der Nacht dargeſtellt, in uns das Gefühl des Unendlichen und Geheimnißvollen erweckt. Wenn wir daher die Landſchaft und zwar ihr entſprechend durch eine Jäger-, Fiſcher- und Hirtenwelt, ein frohes Bauernvolk, Ritter-, ſelbſt Räuber- und ähnliche Scenen belebt ſehen, wenn die See nicht immer einſame Wellen ſchlägt, ſondern ſie kreuzende Fahrzeuge, einzelne Schiffe und die geſchäftige Thätigkeit der Häfen bedecken und umgeben; ſo ſind dies um ſo viele Anregungen und oft Verſchönerungen der landſchaftlichen Darſtellungen mehr. Allein, wenn dagegen, wie viele, beſonders ältere Landſchaften uns darbringen, Heroen aus Homers Zeitalter, Faune, Najaden, Götter und ähnliche fabelhafte Weſen auf dem Felde im Buſch, an und auf dem Meere ſich zeigen; ſo müſſen wir offen geſtehen, daß dergleichen ſogenannte poetiſche und hiſtoriſche Landſchaften uns eben ſo widerwärtig und ſteif vorkommen, als die Tapetenbilder von altfränkiſchen Herren und Damen, die mit Blumen und Fächern geſchmückt in den Gärten ſpazieren gehen. Der ächte Werth der Landſchaft liegt allein in dieſer ſelbſt, und nur das kann noch mittelbar dazu beitragen, was aus dem Naturleben hervorgeht oder wenigſtens ſeiner Wahrheit nicht geradezu widerſpricht *). So z. B. finden wir in keinem Landſchaftsgemälde Behagen an einem neuen ſcharfeckigen Gebäude und wenn es ſonſt auch das ſchönſte Schloß wäre, dagegen uns darin eine Hütte, ein altes Haus, eine Ruine anzieht, weil dieſe der Natur mehr entſprechen, jenes aber derſelben ganz fremd iſt. Sey nun dieſe Staffage, welche ſie wolle, ſie wird dem landſchaftlichen Bilde nur dann einen Vorzug verleihen, wenn ſie gut behandelt iſt. Selten wird der Landſchafter zugleich geſchickter Geſchichts- und Thiermaler ſeyn. Dies fühlten ältere Künſtler mehr, als neuere, und ließen ſich deshalb oft ihre herrlichen Landſchaften durch Andere ſtaffiren; ſo Ruisdael durch v. d. Velde, Johann v. Both durch ſeinen Bruder Andreas. Es iſt kaum glaublich, wie ſehr eine einzige-ſchlecht gezeichnete oder gefärbte Figur die beſte Landſchaft entſtellen, ja ſie lächerlich machen kann, und deshalb thut der Maler, welcher nicht in der Staffirung hinlänglich geübt iſt, und der ſich dazu nicht fremder Hülfe bedienen kann, wohl, lieber jene ganz wegzulaſſen, als ſein eignes Werk durch das, was doch immer eine Nebenſache iſt, zu verunzieren.

Das Verhältniß der Größe der Figuren zur Gegend zeigt ſogleich, ob die Staffirung nur als Beiwerk, oder dagegen die Landſchaft als bloßer Grund einer hiſtoriſchen oder Thiermalerei dient, oder wohl gar architektoniſcher Klaſſe zugehört. Es gibt jedoch einige Fälle, in denen gleichſam ein Uebergang von dem einen zum andern, namentlich bei der Hiſtorie und Landſchaft ſtattfindet. Allein es ſind Ausnahmen, und ſollen ſie bedeutenden Werth haben, ſo müſſen ihre Verfertiger Künſtler ſeyn, die, ähnlich Titian und Rubens, beider Hauptzweige ganz Meiſter ſind.

Was zu Land die Bataillenſtücke, das ſind bei der Marinemalerei die Seeſchlachten, und wie bei jenen die Pferde, ſo ſpielen hier die Schiffe eine Hauptrolle.

Wir haben gewagt, dem poetiſchen Theil der Landſchaft keine Gerechtigkeit widerfahren zu laſſen, ſondern ihn als ſtörend und unpaſſend für die wahre Poeſie der Landſchaft zu erklären; wir können daher in derſelben auch die Allegorie für nichts mehr als ein Spielwerk erkennen, welche aus dem Sinne entſpringt, den ihr allein die Figuren in der Weiſe verleihen, als dies bei der allegoriſchen Geſchichtsmalerei geſchieht. Wo aber die Allegorie durch die Landſchaft ſelbſt, d. i. durch deutungsvolle, auf einen höhern Sinn hinweiſende Zuſammenſtellungen landſchaftlicher Gegenſtände, wohl auch mit Hinzunehmung einiger nöthigen Staffage erzeugt wird, da kann ſie ihren vollen Anſpruch auf Achtung und Anerkenntniß geltend machen. Jakob Ruisdael, vielleicht nach Claude le Lorrain der größte Landſchafter, hat davon beſonders in den: das Kloſter und der Kirchhof *) genannten

*) Obgleich Claude le Lorrain im Geſchmack ſeiner Zeit, von dem er ſich vielleicht weniger entfernen konnte, als er wollte, ſogenannte poetiſche Landſchaften malte, ſo war doch nur die wirkliche Landſchaft hierin die Hauptſache, und wie ſehr er dies ſelbſt erkannte, bezeugen ſeine Worte: „ich verkaufe die Landſchaften und gebe die Figuren zu.“

*) Es ſollte der jüdiſche Kirchhof zu Amſterdam ſeyn. Im Vordergrunde erhebt ſich von hohem Farrenkraute umſchauert unter dichtem Fliedergebüſch ein bedeutendes Denkmal von weißem Marmor. Mehrere andere Monumente ziehen ſich nach dem Hintergrunde rechts, wo man auf einem Hügel das alte Gemäuer eines Gebäudes erblickt, welches wohl manche Generation der Stämme, die zu ſeinen Füßen liegen, der deckenden Erde anvertrauen ſahe. Einige Bäume bilden ſchöne Gruppen, unter denen ein klarer Bach daherrieſelt, der vorn zum kleinen, aber ſchäumenden Waſſerfall wird. Es iſt Abend, die Beleuchtung fällt in's Braune und ſpielt nur in einzelnen Lichtſtreifen noch hell gegen den weißen Sarkophag. Eine ſanfte trauernde Ruhe iſt über dieſen Theil der Scene verbreitet. Links dagegen im Mittelgrunde zeigt ſich ein friſches Grab, an dem eine weibliche Geſtalt, in ihrem gränzenloſen Schmerz weit darüber hingebreitet, kniend betet. Neben derſelben ſteht, wie es ſcheint, ein Rabbiner, ihr zuſprechend: er deutet mit der Hand nach dem Regenbogen, der ſich zu ſpannen be-

Digitized by Google

Gemälden auf der Dresdener Gallerie zwei vortreffliche Muſter aufgeſtellt, wobei nur zu bedauern iſt, daß die Farben ſehr nachgedunkelt und einen grünlichen Ton angenommen haben. — In neueſter Zeit ſind ſolche allegoriſche Landſchaften von mehreren ſinnigen Künſtlern, worunter vorzüglich Friedrich und Carus, mit kunſtvoller Vorliebe ausgebildet worden. Solch' landſchaftliche Allegorie gibt uns z. B. jener in dem nächtlichen Anblick des ruhigen, fern im Hintergrunde mit dem Horizonte zuſammenfließenden Meeres. Der Vollmond hat ſich aber über die See erhoben und wirft ein ſanftes ſilbernes Licht, leiſe zitternd auf den Spiegel des Waſſers hin. Im dunkeln Vorgrund erhebt ſich die Küſte ſchroff und ein Chriſtuskreuz iſt hoch auf ihrer Spitze aufgerichtet. Hier, in demſelben Fels, ſieht man den Anker tief geworfen und einige ſtraff von ihm gezogene Seile, welche bis an den Rand des kleinen Bildes gehen, laſſen die Nähe des daran ſicher liegenden Schiffes ahnen *). Wollen allegoriſche Landſchaften Anſpruch auf Kunſtwerth machen, ſo iſt vor allen wieder nöthig, daß dem Maler die Gegenſtände, deren er ſich zum Ausdrucke eines innern Sinns bedient, Haupt- und nicht Nebenſache ſind, und daher in ihnen nicht weniger als in jeder andern landſchaftlichen Darſtellung die größte Naturwahrheit herrſche; ſo wie man in dem erwähnten Gemälde die ſanftbewegte Meeresfläche, den ſchwankenden Mondesſtrahl, das ſchattige, tiefe, doch ſtellenweis unterbrochene Dunkel des Küſtenvorgrundes, wirklich zu ſehen, das Duftige und Neblige der Meeresatmoſphäre zu empfinden wähnt.

Darſtellungen, welche vorzugsweiſe Gegenſtände der Architektur enthalten, wie Kirchen, Schlöſſer, Aquädukte, Ruinen, Tempel, Palläſte, gehören in ſo fern der Landſchaftsmalerei an, als ſich dieſe derſelben oftmals, wenn auch meiſt nur als untergeordneter Theil, im Proſpekt bedienen muß und ſie im Idealen erwählt. Selbſtſtändig aber, alſo als Hauptgegenſtand genommen, ſind ſolche Gemälde, wenn uns durch ſie wirklich eine Anſchauung mehr von der geiſtigen Kraft im Menſchen und dem moraliſchen Zwecke ſeiner Bildungen gegeben wird, Kunſtwerke, welche in ihrem Werthe keiner Landſchaft nachzuſtellen ſind. So das gelungene Bild eines ehrwürdigen Münſters, deſſen Bau mejeſtätiſch der Erde entſteigt, worin ſich Schönheit und Ebenmaß in dem Einzelnen, wie in der Vertheilung des Ganzen verkündet, deſſen Thürme, Säulen und Zierathen kühn und leicht den Aether begrüßen.

ginnt, dieſem Merkzeichen des alten ewigen Bundes, der, wie ſeine Urfarben das irdiſche Auge erfreuen, göttlicher Troſt ſtrahlt in die wunde, doch gläubige Bruſt.

*) Der Anker war von jeher bei den Chriſten ein Sinnbild der Hoffnung des ewigen Lebens, ſiehe „Münters Symbole und Sinnbilder.“

Koſtüme.

Trachtenbuch des Mittelalters, eine Sammlung von Trachten, Waffen, Geräthen u. ſ. w. nach Denkmälern. Gezeichnet und lithographirt von Heinrich Wagner in München. 1. Heft. 8 Bl. Fol. mit 1 Bl. Text.

Je mehr ſich die Hiſtorienmalerei und ſelbſt die Bildnerei in Deutſchland zur Darſtellung nationaler Gegenſtände hinwenden, deſto dringender wird auch die Nothwendigkeit von den Künſtlern gefühlt, ſich über das Koſtüm jedes Zeitalters zu unterrichten und durch genaue Beobachtung deſſelben ihren Darſtellungen Wahrheit, Mannichfaltigkeit und hiſtoriſches Intereſſe zu geben. Wie man die Koſtüme des Alterthums mit Genauigkeit unterſucht und die mannichfaltigen Andeutungen, die ſich an Statuen, Reliefs, Vaſen, Wandgemälden u. ſ. w. fanden, ſorgfältig in der Compoſition benuzt hat, ſo daß man es jezt kaum einem Maler mehr verzeiht, wenn er griechiſches Koſtüm mit römiſchem oder ägyptiſches mit perſiſchem verwechſelt; eben ſo ſucht man ſich gegenwärtig über die Koſtüme der verſchiedenen Völker und Jahrhunderte des Mittelalters zu unterrichten, und die Ausbeute für künſtleriſche Darſtellung iſt allerdings eine ſehr merkwürdige und erfreuliche. Vieles iſt in dieſer Beziehung ſchon in den Werken enthalten, welche Abbildungen der Kunſtwerke des Mittelalters liefern, bei Montfaucon, d'Agincourt, Willemin, in Britton's und Smith's Werken über die Alterthümer von England, und beſonders in Monographien, wie Engelhardts Herrad v. Landſperg, Mone's deutſchen Denkmälern u. ſ. w.; jedoch iſt meines Wiſſens noch nirgends eine, blos auf Koſtüme berechnete Sammlung veranſtaltet, weshalb auch eine Menge von alten Kunſtwerken bisher unbeachtet geblieben ſind, die ihrer künſtleriſchen und geſchichtlichen Merkwürdigkeit wegen die Bekanntmachung wohl verdienen. Dem Vernehmen nach hat Hr. Heideloff in Nürnberg ſchon ſeit längerer Zeit eine Sammlung von Koſtümen des Mittelalters vorbereitet, die aus bis jezt unedirten Denkmälern beſtehen ſoll; es iſt aber noch nichts davon erſchienen. Der Sache kann es nur zum Nutzen gereichen, wenn ſich Mehrere damit beſchäftigen; je mehr Beiträge dazu geliefert werden, deſto ſchneller wird ſie gefördert. Das oben angezeigte Werk iſt von einem jungen Künſtler, Hrn. Heinrich Wagner aus Dresden, auf den Rath und unter Mitwirkung mehrerer Künſtler in München unternommen, die ſämmtlich zum Behuf hiſtoriſcher Compoſitionen ſchon ſeit längerer Zeit viele, des Koſtüms wegen merkwürdige Denkmäler gezeichnet haben. Profeſſor Schnorr, der ſich für ſeine Compoſitionen aus dem Arioſt und den Nibelungen

Digitized by Google

durch ein langes Studium mit den Koſtümen des Mittelalters vertraut gemacht, Dr. Fellner, der ſich faſt ausſchließlich mit der vaterländiſchen Kunſt beſchäftigt, ſo wie die meiſten der jüngeren Künſtler, die an den Arkadengemälden des Hofgartens den Beweis geliefert, daß ſie ſich auf die Koſtüme der früheren Jahrhunderte wohl verſtehen, haben ihm ihre Sammlungen eröffnet und die Werke nachgewieſen, die zur Vervollſtändigung derſelben zu benutzen ſind. Durch eine ſo vereinigte Wirkſamkeit läßt ſich erwarten, daß hier das wichtigſte in andern Büchern Zerſtreute geſammelt, und vieles bisher Unbeachtete und Unbekannte zu Tage gefördert werden wird. Für die Treue und Richtigkeit der Zeichnungen bürgt die Geſchicklichkeit der Künſtler und ihr Beſtreben, hiſtoriſche Wahrheit zu eigener Belehrung zu erforſchen, wobei es keinem in den Sinn kommen konnte, etwa um dem Bilde mehr Augenfälliges zu geben, ſich willkührliche Aenderungen und Zuſätze zu erlauben.

In dem vorliegenden erſten Hefte finden ſich auf acht Tafeln, die einfach und ohne andren Anſpruch, als den der Richtigkeit, mit dem Pinſel lithographirt ſind, Koſtüme vom 4ten bis zum 15ten Jahrhundert. Die Koſtüme jedes Jahrhunderts ſind auf ein Blatt zuſammengeſtellt, ſo daß nach Vollendung des Werks das Zuſammengehörige leicht vereinigt werden kann. No. 1 enthält die muthmaßlichen Statuen Conſtantins d. Gr., ſeines Sohnes Conſtans und des Heraklius nach d'Agincourt; No. 2 Statuen der Merovinger nach Willemin; No. 3 das Bild Carls des Kahlen aus der Bibel von S. Paul, nach d'Agincourt; No. 4 Statuen der Stifter des Doms zu Naumburg, aus dem 11ten Jahrhundert, nach den Skulpturen am Dom ſelbſt gezeichnet; No. 5 drei Ritterſtatuen auf Grabmälern im Dom und in der Katharinenkirche zu Frankfurt am Main, und die Figur Ludwigs des Bayern, die ſich am Kaufhaus zu Mainz befand und jezt in dem Bibliothekhof daſelbſt aufgeſtellt iſt. No. 6 gleichfalls vier Ritterſtatuen von Grabmälern aus dem 15ten Jahrhundert. No. 7 die Rüſtungen des Götz von Berlichingen und Franz von Sickingen, aus der Sammlung zu Erbach, und die des Seb. Schertlin von Burtenbach und eines Deutſch-Ordensritters aus der Ambraſer Sammlung in Wien. Auf der achten Tafel endlich ſind einige Geräthe zuſammengeſtellt: ein goldner Siegelring aus dem 15ten Jahrhundert, der Kelch Thaſſilos aus dem Stifte Kremsminſter und ein eiſernes Crucifix, welches dem 13ten Jahrhundert anzugehören ſcheint. — In den folgenden Heften ſollen mehrere ſehr merkwürdige Gegenſtände enthalten ſeyn; eine Figur Carls d. Gr. in Muſaik, Wittekinds Grabſtein zu Enger, Kämpfe aus den Kreuzzügen, nach Glasgemälden zu Paris, Ritterſtatuen aus der Tempelkirche zu London, Grabſteine aus Erbach, Bilder aus dem Maneſſiſchen Codex zu Paris, Helme, Waffen und Trinkhörner von verſchiedenen Formen.

Der Text beſchränkt ſich auf kurze Bezeichnung der Bilder, Angabe ihres Standorts und der etwaigen Quellen, denen ſie entnommen ſind. Es wäre zu wünſchen, daß jemand es unternähme, eine Erläuterung des Einzelnen dieſer Koſtüme aus den ſchriftlichen Denkmälern des Mittelalters zu liefern; dann erhielte die Sammlung, neben dem künſtleriſchen, auch einen wiſſenſchaftlichen Werth. In ſeiner Ankündigung erſucht der Herausgeber alle diejenigen, welche im Beſitze merkwürdiger Gegenſtände dieſer Art ſind, um freundliche Mittheilung derſelben. Das Werk iſt auch um ſeines wohlfeilen Preiſes willen *) ganz beſonders empfehlenswürdig.

S.

*) Pränumerationspreis für das Heft: auf feinerem Papier 1 fl. 12 kr., auf etwas geringerem 48 kr. Doch muß man ſich zur Abnahme von 6 Heften verbindlich machen. Man wendet ſich in portofreien Briefen an Herrn H. Wagner in München, auch nehmen die HH. Reimer in Berlin und Börner in Leipzig Beſtellungen an.

Schweiz.

Hr. Ludwig Bleuler aus Schaffhauſen hat eine maleriſche Reiſe an den Ufern des Rheins von ſeinen Quellen bis zu ſeinem Ausgang in's Meer angekündigt, welche ein Prachtwerk werden ſoll. Sie wird aus 60 — 80 Blättern von zwei verſchiedenen Größen beſtehen. Die Blätter der erſten und Hauptausgabe werden 1 F. 6 Z. breit und 1 F. hoch, die der zweiten 11 Z. hoch und 7½ breit. Die erſtern werden in Gouache gemalt, die zweiten ſorgfältig in Aquatinta geäzt und kolorirt. Der Preis der erſten Ausgabe iſt für die Subſcribenten pr. Blatt 24 Franken, bei der zweiten 10 Fr. 50 Cent. Auf kleinern Umrißblättern werden alle merkwürdigen Orte der Darſtellungen angegeben werden, und jedem Hefte wird ein von Hrn. Hofrath Schreiber in Carlsruhe verfaßter Text in deutſcher und franzöſiſcher Sprache beigefügt. Jedes Heft wird aus 4 Blättern beſtehen, zwei Hefte erſcheinen jedes Jahr. Die drei erſten ſind ſchon vollendet. Nach den Proben, welche Hr. Bleuler ſeinen Subſcribenten vorgelegt hat, läßt ſich etwas Ausgezeichnetes erwarten. Auch hat er bereits eine große Anzahl von Unterſchriften hoher Perſonen geſammelt.

Derſelbe Künſtler gibt auch eine Reiſe kolorirter Schweizeranſichten heraus, wovon ſchon zwölf erſchienen ſind. Der Preis des Blatts iſt 10 Franken.

Digitized by Google

N°. 40.

Kunſt = Blatt.

Donnerſtag, 20. Mai 1830.

Thorwaldſen's Chriſtus- und Apoſtel-Statuen.

Venite ad me omnes. Serenissimo Principi Danorum Regi Andreas Acquistapace D. D. D. Cav. Alberto Thorwaldsen scolpì. Tom. Minardi dis. Gio. Folo inc.

S. Matthaeus. (Mit gleicher Dedikation deſſelben Verlegers.) Cav. Alberto Thorwaldsen scolpì. Leonardo Camìa disegnò. Pietro Folo incise.

S. Joannes. (Mit gl. Ded. deſſ. Verl.) Cav. Alb. Thorwaldsen scolpì. Leonardo Camìa disegnò. Pietro Bettelini incise.

S. Paulus. (Mit gl. Ded. deſſ. Verl.) Cav. Alb. Thorwaldsen scolpì. Leonardo Camìa disegnò. Pietro Folo incise.

S. Jacobus. (Mit gl. Ded. deſſ. Verl.) Cav. Alberto Thorwaldsen scolpì. Leonardo Camìa disegnò. Pietro Bettelini incise.

S. Jacobus Minor. (Mit gl. Ded. deſſ. Verl.) Cav. Alb. Thorwaldsen scolpì. Leonardo Camìa disegnò. Pietro Fontana incise.

S. Bartholomaeus. (Mit gl. Ded. deſſ. Verl.) Cav. Alb. Thorwaldsen scolpì. Leonardo Camìa disegnò. Pietro Folo incise.

S. Petrus. (Mit gl. Ded. deſſ. Verl.) Cav. Alberto Thorwaldsen inv. e scolpì. Leonardo Camìa disegnò. Pietro Folo incise.

S. Simon. (Mit gl. Ded. deſſ. Verl.) Cav. A. Thorwaldsen inv. e scolpì. Leonardo Camìa disegnò. Pietro Bettelini incise.

S. Philippus. (Mit gl. Ded. deſſ. Verl.) Cav. A. Thorwaldsen inv. e scolpì. Leonardo Camìa disegnò. Dom. Marchetti incise.

Sämmtlich in Folio.

Nach einer Zeit, in welcher Wiſſenſchaft und Kunſt von der Religion gewichen waren und der Glaube von der einen für Speiſe der Unmündigen erklärt, von der anderen der chriſtliche Gottesdienſt mit dem helleniſchen Naturkultus vertauſcht worden war, ſind beide von einem tieferen Bedürfniß, welches draußen in der Welt und in dem auf ſich ſelbſt beſchränkten Menſchengeiſte keine Befriedigung finden kann, zum Evangelium und zur Kirche des Erlöſers zurückgeleitet worden. Sie haben Antheil genommen an dem gewaltigen Umſchwung aller Dinge in dieſen lezten Jahrzehenten. Wie die Völker und Fürſten aus ihrer politiſchen Erniedrigung mit wunderbarer Kraft hervorgingen; ſo mußte das glaubensarme Herz als ein verlorener Sohn den verkannten und verlaſſenen Vater wieder ſuchen. Beides aber ging Hand in Hand. Nur im religiöſen Gefühle fand das Geſchlecht unſerer Zeiten ſein moraliſches Selbſtbewußtſeyn, ſeine nationale Thatkraft und politiſche Bedeutung; und hinwieder entfalteten, läuterten, ſtärkten ſich die frommen Empfindungen und Erkenntniſſe an den herrlichen Blüthen und Früchten des neuerwachten volksthümlichen Lebens. Beides fand einen Ausdruck und ein Beförderungsmittel in den begleitenden Erzeugniſſen der Kunſt. Die redenden Künſte ſchritten voran, den Kampf der Freiheit und des Lichtes zu entflammen. Von den Kriegsliedern und geharniſchten Sonetten, von den Reden des großen Fichte an ſein deutſches Volk wurden die Gemüther zum Nationalgefühle geſtimmt. Auf ähnliche Weiſe ward durch Schleiermachers Reden über die Religion an die Gebildeten unter ihren Verächtern dem religiöſen und chriſtlichen Elemente Bahn gebrochen unter einem, dem Glauben des geläuterten Chriſtenthums entfremdeten und denſelben unter falſchen Bildern und verkehrten Formeln beſtreitenden Geſchlechte. Als nun aber das religiöſe Leben mit der politiſchen Selbſtſtändigkeit namentlich unter dem deutſchen Volke wieder Raum gewonnen hatte; ſo zeigten ſich die belebenden Kräfte in dieſer neuen Geſtalt der Dinge nicht zulezt an den bildenden Künſten. Einem frommen Könige, den innerer und äußerer Beruf zum Schirmherrn der proteſtantiſchen Kirche gemacht, liegt die Ausbildung der äſthetiſchen Seite des kirchlichen Lebens eben ſo ſehr am Herzen, als er in großartigen Monumenten die Verdienſte ſeiner Feldherrn und die Treue ſeines Volkes geehrt hat. Vornämlich aber ſind es die erſten Meiſter in Malerei

Digitized by Google

und Bildnerei, welche wetteifern in Werken, die dem Gebiete des chriſtlichen Glaubens oder dem heiligen Sagenkreiſe der Kirche entnommen ſind. Wir heften in dieſer Hinſicht mit einem um ſo größeren Stolze auf die Künſtler unſerer Zeit das Auge, je weniger wir es von allen den großen Dichtern des deutſchen Volkes rühmen können, daß ſie der theuern Sache des wiedererwachten Glaubens, wie der neuerſtandenen Nationalehre, mit lebendigem Eifer ſich angeſchloſſen haben. Schiller iſt zu frühe von uns genommen worden, als daß er das Ende ſo vieler Drangſale, die auch ihn bitter ſchmerzten, geſehen und beſungen hätte; was aber beſonders die religiöſe Geſtaltung der neuen Zeit anbelangt, ſo iſt ſchwer zu vermuthen, welche Richtung ſein in der kritiſchen Schule gebildeter Geiſt genommen hätte. Goethe hat ſeine gerühmte Objektivität auch darin an den Tag gelegt, daß er ſich mit dem Subjektivſten aller Lebensverhältniſſe, mit dem chriſtlichen Glauben, nicht hat vereinigen können.

Unter den neueſten Künſtlern im Gebiete der Plaſtik ſind es zuvörderſt Dannecker, Eberhard und Thorwaldſen, welche ihre Hand dem Dienſte der Religion geweiht haben. Ref. iſt aus eigener Anſchauung mit den Modellen des Chriſtus und der Apoſtel des leztgenannten Meiſters bekannt geworden, und hat, nachdem er mehrere Jahre hindurch die ſtille Liebe zu dieſen Werken in der Bruſt getragen, in den nach Deutſchland herüber geſendeten Blättern nach Minardi's und Camia's Zeichnung, von den beiden Folo, von Bettelini, Fontana und Marchetti geſtochen, eine Veranlaſſung gefunden, mit der öffentlichen Anzeige derſelben einige Andeutungen über die Art und Weiſe, wie Thorwaldſen ſeine Gegenſtände behandelt hat, zu verbinden.

Zu den erſten Fragen, welche ſich bei der Bearbeitung chriſtlicher Ideen und Geſchichten aufdrängen, gehört gewiß die nach der Geltung des Herkömmlichen: ob es nämlich für den Künſtler oder wie weit es für ihn eine Tradition gebe, in deren Gränzen ſeine produktive Kraft ſich bewegen müſſe? Der eine wird die Grundzüge der chriſtlichen Ideen und die Merkmale der Geſtalt des Stifters und der erſten Verkündiger und Helden des Chriſtenthums in der unbezweifelt ächten hiſtoriſchen Quelle, den Schriften der Apoſtel und Evangeliſten, aufſuchen; ihm wird nur darin eine Regel vorſchweben, daß er dem eigenthümlichen, ſo ſtrengen als milden Geiſte des Evangeliums, dem Coſtüme der Zeit und den Bedingungen und Spuren der Nationalität in der früheſten Geſchichte des Chriſtenthums nicht durchaus zuwider handle: und ſomit fühlt er ſich in jeder anderen Beziehung frei, um die individuelle Geſtalt des eigenen Glaubens in lebendiger Friſche hervortreten zu laſſen, oder ſich an die religiöſen Bedürfniſſe ſeiner Zeit und ſeiner Kirche anzuſchließen. Enger ſind hingegen die Gränzen der kirchlichen Ueberlieferung, vielfacher die bindenden Merkmale der Glaubens- und Cultus-Einheit, wo, außer dem Geiſte der bibliſchen Urkunden und dem geſchichtlichen Charakter der von der Kunſt behandelten Perſonen und Begebenheiten, auch noch andere künſtleriſche Gewohnheiten der früheren Zeit, die man nicht ſelten bis zur Kirche der erſten Jahrhunderte zurückzuführen vermag, ſey es durch Synodalverordnungen und päpſtliche Geſetze, oder überhaupt durch kirchliche Obſervanz, den Künſtler zu leiten pflegen. Unter dieſe Bedingungen und Erforderniſſe der kirchlichen Tradition rechnen wir zumeiſt den Strahlenkranz des Erlöſers und der Heiligen, ſo wie die auf einer falſchen Ueberſetzung der Vulgata beruhenden leuchtenden Hörner des Moſes; ferner den alten Typus der Phyſiognomie des göttlichen Meiſters, der in dem vielfach angefochtenen und vertheidigten Briefe des Lentulus ſeine hiſtoriſche Grundlage finden ſoll, wenn wir anders nicht der Tradition von Bildniſſen, zu welchen Chriſtus ſelbſt geſeſſen habe, oder von dem Porträt, welches er an Abgarus geſendet, oder von der Statue, welche die blutflüſſige Frau des Evangeliums beſtellt habe, den Vorzug ſchenken. Dahin gehören weiter die Attribute der Apoſtel und die der Evangeliſten, welche leztere allerdings einer tiefpoetiſchen Beziehung auf die vier wunderbaren Geſtalten, die den geoffenbarten Jehovah bei dem Propheten Ezechiel tragen, ihren Urſprung zu verdanken haben, während ſie an und für ſich gleich den Attributen der übrigen Apoſtel zum Theil einen unpaſſenden und widerlichen Anblick gewähren, wie z. B. des Lukas Ochſe, des Bartholomäus abgezogene Haut, des Simon Säge, zu geſchweigen den Begleiter des heiligen Antonius und die Symbole anderer Heiligen der ſpäteren Kirche. Dieſe Attribute werden um ſo beharrlicher da feſtgehalten, wo es um Verherrlichung des Mythus und der Legende und um Geltendmachung einzelner Glaubenslehren durch die Bilder, die nach einer uralten Behauptung der Kirchenſchriftſteller als Lehrer der Laien betrachtet werden ſollen, zu thun iſt; ſo namentlich bei den Schlüſſeln des Petrus, bei dem Kelche, den Johannes ſegnet und dadurch den in ihm enthaltenen Trank unſchädlich macht u. a. m. Auch iſt das Maaß der Körpergröße zu beachten, das in der älteren Kirche verſchieden bei Chriſtus und anderen Heiligen war.

Es läßt ſich nach dem Vorangeſtellten vermuthen, daß die kirchliche Anſicht und Bildung auf die Hervorbringungen der Künſtler einen wohl zu unterſcheidenden Einfluß üben werde. Aber keineswegs iſt damit ausgeſprochen, daß die engere Tradition nur von der einen Seite gepflegt, von der anderen hingegen durchweg verläugnet werden müſſe. Wir erfreuen uns mit beſonderer Liebe des freien Geiſtes, in welchem Dannecker die Geſtalten des Erlöſers und ſeines Lieblingsjüngers aufgefaßt und ſogar eines der erhabenſten kirchlichen Attribute als unweſentliche Zugabe verſchmäht

Digitized by Google

hat; ſo ſchmerzlich es dem Betrachter werden muß, die Vierzahl der Evangeliſten, unter welcher dieſe Statue ſich befindet, nach ungleichen Grundſätzen ausgeführt zu ſehen. Namentlich hat ſich Dannecker in der Geſichts- und Kopfbildung Chriſti ganz von den inneren Zügen ſeiner frommen Phantaſie beſtimmen laſſen; und wir glauben, abgeſehen von dem richtigen Gefühle, welches dieſen Meiſter ſonſt zu führen pflegt, es beſonders der Hingabe an das eigene innere Bild des Herrn zuſchreiben zu dürfen, daß ihm der Ausdruck des Ganzen mit ſolch harmoniſcher Wahrheit gelang und dadurch ſein Werk auf alle, die nicht das Unmögliche zu fordern ſich erdreiſten, ſchon bei dem erſten Anblick eine unwiderſtehliche Gewalt ausübt, eine Gewalt, die durch längeres Verweilen nicht geſchwächt wird. Aber auch den traditionellen Formen, ſo weit dieſe nicht einem bindenden Glaubensſatze huldigen, mag ſich der freiere Künſtler aus ungezwungener Neigung anſchließen; und wir ſind der Ueberzeugung, daß dadurch der proteſtantiſche Künſtler, auch wenn er für ein dem proteſtantiſchen Gottesdienſte geweihetes Kirchengebäude arbeitet, die Grundſätze ſeines Glaubens und die Geſinnungen ſeiner Kirche nicht verläugne. Wenn freilich Thorwaldſen für einen italieniſchen Altar ein Basrelief komponirte, welches auf eine ganz unzweideutige Weiſe die ausſchließende Schlüſſelgewalt des Petrus und den Primat der Nachfolger deſſelben darſtellt; ſo ſehen wir nicht wohl ein, wie dies mit einer entſchiedenen Anſicht des im Evangelium begründeten Glaubens vom Künſtler vereinigt werden möge.

(Die Fortſetzung folgt.)

Lithographie.

Het koninglik Museum op Steen gebragt. Opgedragen van Hare Majesteit de koningin der Nedelanden. **Musée royal de la Hage lithographie.** Dedié à sa Majesté la Reine de Pays bas. A Amsterdam chez Desguecrois et Comp. Inprimerie de Louis Teuse à Bruxelles.

Unter den Gallerien in Europa, welche Proben der niederländiſchen und holländiſchen Malerſchule beſitzen, behauptet das Königl. niederländiſche Muſeum zu Haag oder Gravenhagen, beſonders in Rückſicht auf Originalität und Erhaltung der Gemälde, unſtreitig einen ganz vorzüglichen, wo nicht den erſten Rang. Weil aber Holland nicht unter die Länder gehört, welche die Sehnſucht der Reiſenden ganz beſonders anregen oder das Studium und die Ausübung der Malerkunſt durch einen reineren Himmel und eine wärmere Luft vorzüglich begünſtigen, wie das von der Natur ſo reich ausgeſtattete Italien, ſo iſt dieſe Sammlung noch lange nicht ſo bekannt, als ſie es zu ſeyn verdient. Für eine ſolche vertrautere Bekanntſchaft leiſten aber gedruckte, ſelbſt räſonnirende Verzeichniſſe nur ſehr wenig. Denn ein Bild erfordert zum Verſtändniß nicht blos Beſchreibung, ſondern auch Anſchauung, und die Verzeichniſſe ſind meiſtentheils, wie z. B. das, was Peter Terweſchen von dieſer Sammlung herausgegeben hat, ſchwer zu erlangen. Es war daher gewiß ein ſehr glücklicher Gedanke der hohen Monarchin, welche über dieſe Kunſtſchätze zunächſt gebietet, als erhabene Pflegerin der Künſte und ſelbſt als ausübende Meiſterin genugſam gekannt und verehrt, auch die Kenntniß von dieſer Sammlung, nach den Vorgängen in Wien, München und Berlin durch gelungene Nachbildungen, mittelſt der Lithographie, allgemeinere verbreiten zu laſſen und das Unternehmen unter Höchſtihren beſonderen Schutz zu nehmen. Der Anfang zur Ausführung dieſes Auftrags liegt in der erſten Lieferung dieſes Gallerienwerkes, welches uns 80 Tafeln, in 20 Lieferungen vertheilt, beſtehen wird, den Kunſtfreunden jezt zur Anſchauung vor. Die Herausgeber, die Lithographen Desguecrois und Comp. zu Amſterdam, welchen die Mittel zur ungeſtörten Fortſetzung dieſes Werkes durch die reichliche Theilnahme des Königlichen Hauſes gewährt worden ſind, haben für dieſe erſte Lieferung drei Bilder dieſer Sammlung ausgewählt, von Terburg, Mieris und Netſcher, folglich von Meiſtern, welche ganz beſonders durch die Naivetät ihrer Darſtellungen, ſo wie durch die Treue und den Fleiß der Ausführung bis in die kleinſten Details bezaubern und entzücken. Auf dem erſten Bilde erblicken wir einen Feldherrn, welcher in ſeinem Quartiere, wohin er zur Stärkung nach den Mühen des Tages ſeine Gattin eingeladen hat, in behaglicher Lage einen Trompeter abfertigt, welcher ihm, wie die Ruhe auf ſeinem Geſichte errathen läßt, nicht unwillkommene Nachrichten überbracht hat. Die Gattin, zu den Füßen des Kriegers hingelagert, ſtützt das ſchöne Haupt auf ſeine Knie und ſcheint dem Befehle mit geſpannter Aufmerkſamkeit, aber nicht ohne die Beſorgniß zuzuhorchen, das kaum empfundene, häusliche Glück wieder unterbrochen zu ſehen. Auf dem zweiten Blatte nach Mieris hat ſich der wackere Meiſter mit ſeiner Gattin ſelbſt dargeſtellt, die leztere, eine behagliche Holländerin, dem Matronenalter nahe, bemüht, ihre kleinen vierfüßigen Lieblinge gegen die vielleicht etwas unſanften Neckereien ihres Eheherrn in Schutz zu nehmen, welcher das eine Hündchen durch das andere aufzureizen ſucht. Auch das dritte Bild nach Netſcher enthält eine Scene aus dem Familienleben des Malers, wie er zur Seite ſeiner Gattin, mit der Zither den Geſang ſeiner ſchönen Tochter begleitet, welche, in weißen Atlas gekleidet, vor ihm ſteht und vielleicht daſſelbe Lieb-

Digitized by Google

liche Kind iſt, welches wir in der bekannten, durch Wille's Meiſterſtich vervielfältigten Instruction paternelle abgewendet erblicken und dem wir ſo gern zurufen möchten, ſich doch gütigſt umzukehren und uns das Anſchauen ſeines Liebreizes auch von vorn zu gönnen.

Die Nachbildungen dieſer Gemälde auf Stein, welche bei den erſten beiden Blättern Herr Laſt, bei dem dritten nach Netſcher Herr Vos beſorgt hat, laſſen, was Treue und Correktheit der Zeichnung, ſo wie Reinheit der Umriſſe betrifft, überhaupt Vorzüge der jezt lebenden holländiſchen Künſtler, nichts zu wünſchen übrig. Nicht in gleichem Grade vorzüglich iſt die lithographiſche Ausführung, meiſtens in Vergleich mit Strirners Leiſtungen und den Arbeiten der franzöſiſchen Steinzeichner, indem die Schatten zwar klar gehalten ſind, aber hin und wieder doch noch mehr Tiefe und Schwärze in den dunkelſten Stellen wünſchen laſſen, namentlich in dem zweiten Blatte nach Mieris, wo hingegen wieder die Ausführung des Atlaſſes auf dem dritten Blatte, in deſſen Darſtellung bekanntlich Netſchers dem Terburg nur wenig nachſteht, als ganz beſonders gelungen hervorgehoben werden muß.

Wäre hier von Nachbildungen einzelner Gemälde die Rede, als einzelnen für ſich beſtehenden Leiſtungen, und der Zweck der Herausgabe dieſes Werkes zunächſt nicht, die Kenntniß der Hauptbilder dieſer Gallerie allgemeiner zu verbreiten, ſo wäre wohl die Frage hier nicht mit Unrecht aufzuwerfen, welche Werke dieſer Schule ſich denn vorzüglich zu Nachbildungen auf Stein oder Kupfer eignen? Die Bilder dieſer Meiſter können nämlich den Beſchauer in zwiefacher Hinſicht anſprechen; entweder durch die Heiterkeit und Naivetät der Darſtellung, oder durch die Wahrheit und Harmonie des Colorits und die höchſt ſorgſame und fleiſſige techniſche Vollendung der dargeſtellten Gegenſtände, worin ſich denn die ſogenannten Kleinmeiſter Dow, Mieris, Metzü, Flink ꝛc. ganz beſonders auszeichnen, indem ſie mit dem Pinſel oft mehr ſchreiben und zeichnen, als malen. Dieſe lezteren Vorzüge kann in der Regel der Nachbildner nicht wieder geben; und hat alſo ein Bild eines ſolchen Meiſters nur allein dieſes Verdienſt, ſpricht nicht auch der dargeſtellte Gegenſtand ſelbſt reizend und gefällig an, ſo dürfte wohl dem Nachbildner zu rathen ſeyn, ſeine Kunſt und ſein Talent lieber einem andern Werke dieſer Meiſter zuzuwenden, worin ſich beide Vorzüge vereinigen. Vergleichungen der Nachbildungen groſſer Vorgänger führen hier am leichteſten auf den richtigen Pfad. Man vergleiche z. B. Wille's Tricoteuse hollandaise nach Mieris mit dem Seitenſtücke, der Gazettiere hollandaise nach Terburg, und man wird finden, daß Wille in dem lezteren Blatte vergeblich ſich abgemüht hat, eine anſprechende Nachbildung zu Stande zu bringen, während in dem erſteren Blatte das liebliche Geſicht auch ohne die mühſame techniſche Vollendung ſchon an ſich ſelbſt alle Herzen gewinnen würde. Eine ſolche blos durch das techniſche Verdienſt des Meiſters bemerkenswerthe und daher zur Nachbildung nicht beſonders zu empfehlende Darſtellung würde das zweite Bild dieſer Lieferung ſeyn, wenn uns die Kenntniß abginge, daß der Maler in dem Bilde ſich ſelbſt und ſeine Gattin in behaglicher häuslicher Ruhe dargeſtellt hat, das hiſtoriſche Intereſſe alſo wegfiele. Denn den Reiz der Farbe muß die Nachbildung entbehren; Intereſſe kann ihr alſo nur, da die Scene an ſich trivial iſt, eine beſondere Schönheit oder Liebreiz der Frau verleihen. Dieſer umſchwebt aber die gute Frau Mieris nur in geringem Grade, und ſo würde die Nachbildung uns kalt laſſen, während von der erſten Nachbildung, die Depeſche nach Terburg, überhaupt der gelungenſten in dieſer Lieferung, das Auge ſich ſchwer von den lieblichen Formen der Frau und der ſtattlichen Männlichkeit des Feldoberſten loszureiſſen vermag, obgleich die dargeſtellten Perſonen hiſtoriſch völlig unbekannt ſind.

In dieſem Punkte iſt daher dem Nachbildner nicht genug Unbefangenheit und Vorſicht bei der Wahl ſeines Vorbildes zu empfehlen, und gewiß würden wir von einer groſſen Anzahl werthloſer Nachbildungen uns befreit ſehen, wenn die nachahmenden Künſtler nicht dieſe Prüfung ſo häufig vernachläſſigt, beſonders aber die Eigenthümlichkeit ihres Materials beſſer in Erwägung gezogen hätten, welches allein die Form, nicht aber die Farbe wieder geben kann, folglich alle Bilder, welche nur das Verdienſt der Farbe und der maleriſchen Technik für ſich haben, von ſelbſt aus dem Gebiete der Nachbildung ausſchließt.

Die äuſſere Ausſtattung des Werkes iſt der hohen Beſchützerin würdig; nur könnten die kurzen Nachrichten über die Lebensumſtände der Meiſter, welche immer jeder Nachbildung in holländiſcher und franzöſiſcher Sprache beigegeben ſind, füglich weggelaſſen werden, denn ſie beſchränken ſich gröſtentheils auf nicht viel mehr, als auf die Angabe des Geburts= und Todesjahrs und können wegen ihrer Kürze das geiſtige und Künſtlerleben der Meiſter kaum andeuten. Sie vertheuern alſo ohne Noth das von allen Kunſtfreunden gewiß ungern entbehrte Werk, von dem jede Lieferung in Holland 6 G. 50 C., in Deutſchland ungefähr 4 Rthlr. zu ſtehen kömmt *).

N ẞ.

Imr.

*) So eben ſind auch die zweite und dritte Lieferung erſchienen.

N°. 41.

Kunſt-Blatt.

Dienſtag, 25. Mai 1830.

Thorwaldſen's Chriſtus- und Apoſtel-Statuen.

(Fortſetzung.)

Thorwaldſen's Chriſtus- und Apoſtel-Statuen ſind nun in ſo weit dem Typus und den traditionellen Formen der älteren Kirche unterworfen, als letztere dem urſprünglichen Geiſt und dem hiſtoriſchen Coſtüme der bibliſchen Urkunden und einer glaubwürdigen Sage entſprechen, ſo daß jene Kunſtwerke für ihren Beſtimmungsort ſich vollkommen eignen. Die Phyſiognomie des göttlichen Meiſters iſt den Umriſſen und dem Ausdrucke der alten kirchlichen Darſtellung nahe gebracht: in vollen Locken fällt das in der Mitte geſcheitelte Haar auf Schultern und Rücken herab, und Augen, Stirne, Mund und Wangen ſprechen jenen feierlichen Ernſt, jene heilige Würde aus, die man an dem Hemling'ſchen Chriſtuskopfe der ehemaligen Boiſſerée'ſchen Sammlung bewundert. Die Statue des Erlöſers ragt majeſtätiſch über denen der Apoſtel hervor, welche dem Herrn an Größe etwa bis an die Bruſt reichen, und wird in dieſer phyſiſchen Erhabenheit noch kräftiger durch den Standpunkt ſich herausſtellen, den ſie, wie verlautet, in der dazu beſtimmten Kirche zu Copenhagen auf dem Altare erhalten hat. Auch in der dritten Hinſicht hat Thorwaldſen die Obſervanz der alten Kirche geehrt, daß er den Apoſteln und Evangeliſten ihre ſymboliſchen Attribute beilegte. Dieſe Symbole erſparen allerdings die Unterſchrift des Namens, oder ſind eigentlich ſelbſt künſtleriſche Bezeichnungen, Hieroglyphen des Namens für den in die geſchichtliche oder mythiſche Bedeutung Eingeweihten. Auch läßt ſich nicht beſtreiten, daß ſie oft ein herrliches Motiv für die Compoſition geben und eine anziehende Gruppe herbeiführen, wie ſolches namentlich dem ſchöpferiſchen Geiſte Thorwaldſens mit dem Engel des Matthäus, wie dereinſt dem ſinnigen Peter Viſcher zu Nürnberg mit dem Kelche des Johannes gelungen iſt. Aber auch auf der andern Seite muß der Unbefangenſte eingeſtehen, wie müßig und mißlich noch öfter dieſe Attribute ſind. Davon im weiteren Verlaufe unſerer Mittheilungen ein Näheres.

Das Wichtigſte freilich, was bei allen Kunſtwerken zur Sprache kommt, iſt die Art der Auffaſſung des Gegenſtandes und die derſelben zum Grunde liegenden Idee. Zumal muß bei Darſtellungen aus dem Gebiete des Glaubens und der Kirche das prüfende Augenmerk auf die Wahrheit und den Umfang der Idee des Künſtlers, wie nicht minder ſodann auf das Verhältniß der Form zur Idee, der Darſtellung ſelbſt zur inneren Auffaſſung, gerichtet ſeyn. Und am dringendſten muß eine ſolche Unterſuchung vorgenommen werden bei dem höchſten und würdigſten, durch ſeine hiſtoriſche Erſcheinung und durch ſeine religiöſe Bedeutung einzigen Gegenſtande der kirchlichen Kunſt, bei dem Bilde des Erlöſers. Es iſt gewiß nicht ein haltloſes Gefühl der Selbſttäuſchung, welches ſo Unzähligen eine bildliche Darſtellung des Erlöſers fremdartig, unpaſſend und ſogar unerlaubt erſcheinen läßt. Darin allerdings irren ſie, daß ſie der Kunſt das Recht ſtreitig machen, ein Individuum in ihre Formen zu kleiden, welches körperlich gelebt und an allem Menſchlichen Antheil genommen hat, ja, deſſen Hauptverdienſt nach den innerſten Zeugniſſen unſeres gemeinſamen Chriſtenglaubens eben darin beſteht, daß es unter den Menſchen menſchlich aufgetreten, oder daß, wie der Evangeliſt ſagt, das Wort Fleiſch geworden iſt. Aber ſie irren darin nicht, daß ſie ihr inneres Bild von dem göttlichen Erlöſer über alle Gränzen der äußeren Darſtellung hinausrücken, und haben auch das Zeugniß für ſich, daß die meiſten der bisher verſuchten und bekannt gewordenen Darſtellungeu der Perſon Chriſti theils einen zu ſchwachen Ausdruck geiſtiger Würde und menſchlich-ſittlicher Vollendung zeigen, theils den Beruf und die, wenn es zu ſagen erlaubt iſt, kirchliche Stellung des Erlöſers, ſeinen Einfluß und ſeine Würde im Reiche Gottes, in einem allzubeſchränkten Maaße zu erkennen geben. Soll ein Chriſtusbild den Bedürfniſſen des Glaubens, welche hier mit den Forderungen des äſthetiſchen Gefühles zuſammenfallen, wirklich entſprechen; ſo muß in ihm die hohe Idee eines Chriſtus, ſo weit menſchliche Kunſt ihr nahekommen kann, hervortreten. Mag die Geſtalt des Erlöſers in einer noch ſo beſonderen Handlung oder Lage dargeſtellt werden; ſo darf

Digitized by Google

ihr das Gepräge des Gottesſohnes und Heilandes nicht fehlen, weil wir anzunehmen berechtigt ſind, daß die hiſtoriſche Perſönlichkeit Chriſti immer und überall als dieſelbe ſich erwieſen, und auch in den einfachſten Scenen bei den eigenthümlichſten Verhältniſſen, immer zugleich ihren ganzen Werth und ihre volle Bedeutung habe durchblicken laſſen. Eine der glücklichſten Auffaſſungen auf einem einzelnen hiſtoriſchen Bilde iſt die Figur Chriſti in Overbeck's geiſtvoller Zeichnung, wie Chriſtus die Kinder zu ſich kommen läßt und ihnen den Segen ertheilt. Hier leuchtet aus dem Ganzen die Vorſtellung des Führers und Heilandes der geſammten Kinderwelt und zugleich die Idee des Friedefürſten aller künftigen Geſchlechter hervor. Um ſo mehr ergeht nun aber die Forderung, Bedeutung und Umfang der Idee ſo tief und ſo weit, als immer möglich, zu nehmen, an das einzelne Chriſtusbild; am ſtrengſten an das plaſtiſche Chriſtusbild, dem ſo wirkſame Hülfsmittel, welche die Malerei beſizt, zur Kundmachung der geiſtigen Ideen des Chriſtenthums fehlen.

Und wie hat nun Thorwaldſen ſeinen Chriſtus aufgefaßt? Obgleich ſeine Statue in einer Verbindung mit den zwölf Apoſtelſtatuen iſt, die ſich in Niſchen längſt der beiden Seitenwände der Kirche aufgeſtellt befinden; ſo ſteht doch die Chriſtusfigur ohne nähere Umgebung da und macht zuvörderſt einen Eindruck, der das Auge und Gemüth nur an ſie allein feſſelt und mit ihrer eigenthümlichen Bedeutung beſchäftigt. Der des Evangeliums Kundige wird ſich dabei ungeſucht die Stelle zurückrufen, die ſchon in der älteren Kirche als Morgenlektion an der Oktave nach Oſtern, am ſogenannten weißen Sonntage, gebraucht worden iſt und dieſem Gebrauche noch jezt unter den verſchiedenen chriſtlichen Confeſſionen dient (Evang. Joh. XX, 19 — 23):

„Am Abend deſſelbigen Sabbaths, da die Jünger verſammelt und die Thüren verſchloſſen waren aus Furcht vor den Juden, kam Jeſus und trat mitten ein und ſpricht zu ihnen: Friede ſey mit euch! Und als er das ſagte, zeigte er ihnen die Hände und ſeine Seite. Da wurden die Jünger froh, daß ſie den Herrn ſahen. Da ſprach Jeſus abermal zu ihnen: Friede ſey mit euch! Gleichwie mich der Vater geſandt hat, ſo ſende ich euch. Und da er das ſagte, blies er ſie an und ſpricht zu ihnen: Nehmet hin den heiligen Geiſt; welchen ihr die Sünden erlaſſet, denen ſind ſie erlaſſen; und welchen ihr ſie behaltet, denen ſind ſie behalten.“

In dieſer Scene, die wir der Kürze halber am füglichſten in dem ſchlichten Bibeltexte angezogen haben, iſt alles zuſammengedrängt, was den Erlöſer, ſein Werk und ſeine Beſtimmung bezeichnet. Chriſtus erſcheint den Jüngern zum erſten Male nach ſeiner Auferſtehung. Wie bei ihm alles Gewöhnliche und Natürliche einen ungewöhnlichen Werth und eine geiſtige Beziehung hat; ſo bekommt auch die gebräuchliche Begrüßungsformel der Juden in ſeinem Munde, gegenüber ſeinen Jüngern, unter den vorliegenden Umſtänden eine ganz eigenthümliche, erhabene Bedeutung. Er zeigt ſich ihnen, den Furchtſamen, als denjenigen, welcher die Verheißung jenes engliſchen Grußes bei ſeiner Geburt: „Friede auf Erden und den Menſchen ein Wohlgefallen“ erfüllt, indem er, der Sieger über den Tod, ſeinen Freunden verſichern darf, im Glauben an ihn, in der lebendigen Gemeinſchaft ihres Geiſtes mit ſeinem Geiſte werde ſich jeder Zwieſpalt verſöhnen, jeder Zweifel und jede Bekümmerniß ihrer Seele auflöſen. An dieſe Betheurung reiht ſich der Auftrag, den Frieden, den ſie von ihm erhalten, in die Welt hinaus zu verkündigen, und die Zuſage, daß zur Bewahrung des Friedens in ihrer eigenen Bruſt und zur Verbreitung ihrer Geſinnungen und Anſichten unter allen Völkern des Erdbodens eine höhere Kraft, eine nie zuvor geahnte Erleuchtung und namentlich ein die Gedanken und Geſinnungen der Menſchen durchdringender Blick ihrem Geiſte verliehen werden ſolle. Demnach liegt in dieſer Erſcheinung des Erlöſers der Inbegriff ſeiner erlöſenden Zwecke. Zugleich wird aber auch der Grund der Erlöſung, das Mittel zu dem großen Zwecke vorgeſtellt, indem Chriſtus ſeine eigene Perſönlichkeit ihnen zeigt, und indem er ſolches nicht im Anfange ſeiner Thätigkeit und blos in Beziehung auf ſeine Lehre und auf ſein vollkommenes Vorbild thut, ſondern erſt, nachdem er alle die Bedingungen ſeines irdiſchen Berufes durchlaufen hatte, und mit beſonders anſchaulicher Vergegenwärtigung ſeines Todes, welcher als Schlußſtein ſeines irdiſchen Werkes die Lehre bekräftigt und das Vorbild vollendet, den Geiſt der heiligen Liebe am reinſten und rührendſten ausſpricht und ſelbſt als ein Gott wohlgefälliges Opfer der Liebe durch die Auferſtehung bezeugt wird.

Solches Alles darf nicht erſt mühſam von dem Betrachter ergrübelt und herausgefragt werden. Es drängt ſich gewaltig auf bei dem Anblicke der hohen Geſtalt, die mit leichtgeſenktem Haupte niederſchaut auf die des Friedens bedürftige Welt, die Arme vorhält und die Nägelmale in den Händen und Füßen und den Lanzenſtich an der Seite zu bemerken gibt und in der von der gewöhnlichen Bekleidung abweichenden Hülle, dem einfachen großen Mantelumwurf ohne Unterkleid, die Kunde der Auferſtehung von den Todten und der wunderbaren Wiederkehr in die Mitte der Geliebten bekräftigt. Der Erlöſer ſteht in ſolcher Bedeutſamkeit und Größe da, daß ſich an ſeiner Erſcheinung die drei Aemter, welche das Syſtem der älteren Kirche ihm zuzuſchreiben pflegt, bewahrheiten. Als **Propheten** erkennt man ihn an der begrüßenden

Digitized by Google

Bewegung, die ſeine Frieden ſpendenden Worte begleitet, und dem Auftrage des Apoſtelamtes, wie der Verheißung des heiligen Geiſtes durch das Symbol der Anhauchung vorhergeht; als Hohenprieſter an den Spuren ſeines Todes, die er tröſtend den Zaghaften darreicht; als König im Reiche des höheren Lebens an dem Umſtande nicht blos, daß er auferweckt und dem Stande der Erniedrigung entnommen und verklärt iſt, ſondern auch an der hohen Würde des wahrhaft königlichen Ernſtes in Blick und Haltung; und wohl mag die leztere Beziehung von dem Künſtler auch durch Anſchließung an die alte Künſtlerſitte, dem Meiſter ein größeres Körpermaaß, als den Jüngern zu ertheilen, beabſichtigt worden ſeyn.

(Der Beſchluß folgt.)

Nekrolog.

Baron Regnault *).

Jean Battiſte Regnault, Ritter der königlichen Orden des heil. Michael und der Ehrenlegion, Profeſſor an der königlichen Specialſchule der Malerei, Skulptur, Architektur ꝛc., Mitglied der königlichen Akademie der ſchönen Künſte zu Paris, ward zu Paris am 14. Oktober 1754 aus unbekannter Familie geboren. Schon in ſeinem ſiebenten Jahre zeigte er die glücklichſten Anlagen zur Zeichnenkunſt. Eines Tages ward er von ſeinem Vater in das Kabinet des Herrn Bataille von Montval geführt, und die Aufmerkſamkeit, mit welcher er die Kupferſtiche und Zeichnungen durchging, ſo wie die Feinheit ſeiner Bemerkungen, machten dieſen ausgezeichneten Kunſtliebhaber zuerſt auf das Talent des Knaben aufmerkſam, und die Beharrlichkeit und Genauigkeit, womit derſelbe einige ihm geliehene Zeichnungen copirte, ließen nicht länger an ſeinem Berufe zum Künſtler zweifeln.

Bald darauf folgte der junge Regnault ſeinem Vater nach Amerika. Aber da er in dieſem Lande die für ſeinen Geiſt und ſeine Lieblingsneigung nothwendige Nahrung nicht fand, verließ er ſeine Familie, um zu reiſen. Nachdem er Amerika und Afrika durchſtreift hatte, befand er ſich ſeit vier Jahren an Bord, als ſeine Mutter, die Wittwe geworden war und zwei ihrer Kinder verloren hatte, in Havre landete, ohne von ihrem dritten, dem einzigen, das ihr geblieben war, Nachricht zu haben. Ihre Nachfragen nach ihm drangen bis zu dem Kapitäne des Schiffes, auf welchem der junge Regnault diente. Er ward ſeiner Mutter wiedergegeben, kehrte nach Paris zurück und ſuchte Herrn von Montval auf, der, überzeugt von der unveränderten Neigung zu der zeichnenden Kunſt, welche der junge Reiſende ſelbſt im Laufe ſeines abentheuerlichen Lebens bewahrt hatte, ihn zu Hrn. Bardin brachte. Dieſer geſchickte Meiſter begnügte ſich nicht, den neuen Schüler in ſeine Werkſtatt und ſelbſt in ſeine Familie aufzunehmen, er nahm ihn mit ſich nach Rom, um ſeinen Unterricht vor den Werken der größten Künſtler fortzuſetzen. Regnault blieb auch dem Andenken ſeines Meiſters, als dem eines zweiten Vaters, zugethan; und noch in ſeinem hohen Alter ſprach er nie ohne Rührung von den Vortheilen aller Art, die er in deſſen Schule genoſſen hatte, wo ſich ſein Talent, ſein Geſchmack, ſein Geiſt gleichmäßig gebildet und unter dem mildeſten Einfluſſe und der glücklichſten Leitung entwickelt hatten *). Dank ſeinem Lehrer und der Natur, der junge Regnault brachte nicht den falſchen und manierirten Geſchmack der damaligen franzöſiſchen Schule nach Rom und hatte nichts zu vergeſſen. Unter der Leitung eines Mannes, der ein Feind der akademiſchen Syſteme war, umgeben von den Meiſterwerken der Kunſt, öffnete ſich ſeine noch jugendliche Einbildungskraft leicht dem einen Eindrucke des Schönen. Die Korrektheit, Grazie und Simplicität ſeiner Zeichnung ſtellten ihn bald in die erſten Reihen der jungen Künſtler. Nach Paris zurückgekommen, trug er ziemlich raſch nach einander die Aufmunterungsmedaillen, und in ſeinem zwanzigſten Jahre den großen Preis in der Malerei davon, deſſen Aufgabe „der Beſuch Alexanders bei Diogenes“ geweſen war. Die Vorzüglichkeit ſeines Bildes in Zeichnung, Compoſition und Colorit hatten ihm denſelben erworben. Als Penſionär des Königs zu Rom rechtfertigte er die Hoffnungen, die er erregt hatte, durch ein großes Gemälde: „die Taufe Chriſti.“ Als der berühmte Mengs dieſes Bild ſah, wurde er von dem Styl und der Färbung des Werkes ſo überraſcht, daß er ausrief: „Questo é di nostra scuola.“ Bardin gab ihm ſeinen Beifall, antwortete ihm mit ſtolzer Freude, der junge Regnault ſey ſein ſchönſtes Werk. Nach Verlauf ſeines Penſionats nahm ſich Regnault vor, Aſien zu beſuchen, den einzigen Welttheil, den er noch nicht geſehen hatte, aber eine ſchwere Krankheit, durch anatomiſche Studien veranlaßt, die er wohl mehr betrieben hatte, als es ſeine

*(S. L'Universel No. 359. Samedi, 5. Decembre 1829 und Journal des Artistes, troisième année No. XXI. 22. Novembre 1829.

*) Dagegen heißt es im Journal des Artistes: „Mit ſchmerzlichem Gefühle finden wir in den (ſehr authentiſchen) Nachrichten, die wir vor uns haben, daß R. mit kalter Indifferenz ſeinen erſten Meiſter, ſeinen erſten Beſchützer Bardin, erblindet und im Elende ſterben ſah.“

Anm. d. Red.

Kunſt erfoderte, nöthigte ihn dieſem Vorſatze zu entſagen. Er kam nach Frankreich zurück. Zu Marſeille bot ihm ein reicher Kaufmann, der ſein Talent und ſeinen Charakter zu würdigen verſtand, ſeine Tochter zur Ehe an, unter der einzigen Bedingung, daß er ſich entſchlöße in Marſeille zu bleiben. Die Liebe zur Kunſt ſiegte.

Regnault eilte nach Paris, aber ohne Vermögen, ohne anderes Mittel zum Unterhalte, als ſeinen Pinſel, befand er ſich in großer Verlegenheit. Damals entwürdigten ſich die Künſte oft durch cyniſche Darſtellungen, und Regnault war durch ſeine drückenden Verhältniſſe gezwungen, ſein Talent durch einige Compoſitionen dieſer Art zu erniedrigen. Doch erregte er von Zeit zu Zeit die öffentliche Aufmerkſamkeit durch Werke, die ſeiner würdiger waren. Im Jahre 1782 erwarb ihm ſein Bild: „Perſeus und Andromeda“ die Ehre in die königliche Akademie aufgenommen zu werden. Er bekannte ſelbſt, daß er diesmal dem Geſchmacke der Akademie einen leichten Tribut gebracht hatte, und vernichtete ſpäter das Gemälde. Dagegen zeigte er bald darauf durch ſein Bild: „die Erziehung des Achilles,“ daß er ſeine ganze Unabhängigkeit wieder gewonnen und ſein Talent völlig entwickelt hatte. Von dieſem Augenblicke an ward er den großen Meiſtern beigeſellt, die in der franzöſiſchen Schule eine glänzende Umgeſtaltung herbeiführen ſollten, was jedoch nicht hinderte, daß er in einem Alter von 27 Jahren als Akademiker aufgenommen wurde.

Seit dieſer Zeit gingen eine ſolche Menge von Gemälden aus ſeiner Werkſtatt hervor, daß es hinreichend ſeyn wird, nur die bemerkenswertheſten davon anzuführen; eine Kreuzabnahme für die Kapelle von Fontainebleau, ein Hauptgemälde, das ſich jezt in der Gallerie Luxenburg befindet; der Tod des Priamus, Iphigenie in Tauris, Herkules befreit Alceſte, Mars von der Venus entwaffnet, der Tod der Cleopatra, der Tod des Generals Deſaix, eine Sündfluth. Regnault glänzte beſonders in anmuthigen Gegenſtänden und erwarb ſich den Titel des Malers der Grazie. Man kennt ſeinen „Alcibiades von Sokrates aus den Armen der Wolluſt geriſſen“; aber ſeinen Tod des Adonis, ſein „Urtheil des Paris“, ſeine „Toilette der Venus“, und die Menge von Gemälden und Zeichnungen, die in ſeinem großen Atelier aufgeſucht ſind und die allein hinreichten, ein ganzes Muſeum zu zieren, muß man der Reihe nach durchgegangen haben, um ſich eine Vorſtellung von der Fruchtbarkeit ſeines Pinſels zu machen.

Regnault hielt in der lezten Zeit ſeines Lebens eine Malerſchule für Zöglinge beider Geſchlechter, und hat als vortrefflicher Lehrer viele ausgezeichnete Schüler gebildet. Dabei arbeitete er immerfort, gab aber, aus welchem Grunde, iſt unbekannt, keines ſeiner Werke mehr auf eine öffentliche Ausſtellung. Die lezten fünfzehn Jahre ſeines Lebens hat er beinahe ſein Atelier nicht verlaſſen. Nicht ohne Rührung konnte man den Greis in ſeinem fünfundſiebenzigſten Jahre noch die lachendſten Compoſitionen der Mythologie auffaſſen und ſie mit dem ganzen Feuer jugendlicher Kraft auf die Leinwand übertragen ſehen. Fünf ausgezeichnete Gemälde, Pan und Syrinx, Jo und Jupiter, Danae, die Entführung des Boreas und Amor in den Armen Pſyches eingeſchlummert, entſtanden in den drei lezten Jahren ſeines Lebens, das leztere kaum vier Monate vor ſeinem Tode. Auch trieb er eine Art von Koketterie mit ſeinem hohen Alter, indem er daſſelbe auf jedem Gemälde beiſchrieb. Ihm gelang die Darſtellung der zarteſten Gefühle, die Verkörperung der abſtrakteſten Ideen, und eine Beſchreibung ſeiner Gemälde allein wäre ſchon ein ganzes Gedicht. Eine ſeiner ſchönſten und größten Compoſitionen ziert einen Saal im Pallaſte des Pärs: „Frankreich, das ſich auf einem Triumphwagen dem Tempel des Friedens nähert“ *).

Er theilt mit David den Ruhm, eines der Häupter jener Schule zu ſeyn, in welcher ſo viele ausgezeichnete Talente gebildet wurden. Dies iſt ohne Widerrede ſein ſchönſter Lobſpruch; und ſchon in dieſer Hinſicht wird der Name Regnault immer mit Achtung in der Geſchichte der franzöſiſchen Malerei genannt werden. Aber dies war nicht ſein einziges Verdienſt. Eben ſo vortrefflicher Menſch als ausgezeichneter Künſtler, war er von ſeinen Schülern innig verehrt. Die Menge, die ſich zu ſeinem Leichenbegängniſſe drängte, der Regen von Immortellen-Kränzen, unter dem er in das Grab ſank, ſagte beſſer, als alle Lobeserhebungen, daß Regnault noch mehr, als ausgezeichneter Maler war. Auch zählte Regnault glücklicher als ſeine geſchickteſten Nebenbuhler, die nicht immer die Ueberlegenheit des Talentes einander vergeben können, fortwährend eben ſo viele Freunde, als Schüler, ſelbſt dann noch, als dieſe Schüler wieder Meiſter geworden waren, und erhielt ſich bis zum lezten Augenblicke alle Freunde, die er ſich unter den von ihm gebildeten Künſtlern erworben hatte.

*) In andern Berichten wird ein in der Kaiſerzeit vollendetes Gemälde erwähnt: „der Triumphzug Napoleons zum Tempel der Unſterblichkeit.“

Digitized by Google

Nº. 42.

Kunſt-Blatt.

Donnerſtag, 27. Mai 1830.

Thorwaldſen's Chriſtus- und Apoſtel-Statuen.

(Beſchluß.)

Wir glauben in den bisherigen Andeutungen zur Genüge dargethan zu haben, wie richtig und vollſtändig der Moment uns erſcheint, in welchem Thorwaldſen den Erlöſer aufgefaßt hat. Er hat nicht blos den Wunderthäter, nicht blos den Lehrer und Propheten, nicht blos den zum Leiden beſtimmten und durch ſeinen Tod faktiſch die Welt verſöhnenden, ſondern den Erlöſer in ſeiner menſchlichen Perſönlichkeit dargeſtellt, in welcher ſich jene verſchiedenen Richtungen ſeines Werkes gleichmäßig durchdringen und auf ihren großen Zweck, daß es Friede werde und des Vaters Wille auf Erden, wie im Himmel geſchehe, hinweiſen. In dieſer Auffaſſung iſt Thorwaldſen ganz original, und macht durch die Idee ſeines Chriſtus in der Geſchichte chriſtlicher Kunſt Epoche.

Nicht ſo völlig aber iſt unſere Zuſtimmung bei der formellen Seite dieſer Idee. Der Erlöſer iſt großartig und gebietend in der Darſtellung, und es tritt alles, was wir zuvor angedeutet haben als Grundanſicht des Bildes, aus dem fertigen Bilde mit ſolcher Klarheit hervor, daß dem Betrachtenden kein Zweifel bleibt, unter welchen Verhältniſſen und in welcher Handlung begriffen er ſich den göttlichen Meiſter vorzuſtellen habe. Gleichwohl fehlt es dem Bilde unſeres Erachtens an jener Milde, ohne welche der innere Friede des Herrn nie beſtehen konnte, an jener heiteren Menſchenliebe, von welcher ſein Ernſt und ſeine Hoheit geheiligt waren. In der Phyſiognomie des Chriſtus bei Thorwaldſen gibt ſich eigentlich nur des Herrn eigener innerer Friede, ſein über allen Kampf der Leidenſchaften und Begierden erhabenes, von dem Gefühl eigener Schuld unberührtes Selbſtbewußtſeyn kund. Er hat ein vollkommen affektloſes Geſicht. Dieſen Ausdruck hervorzubringen und dabei abſtoßende Härte zu vermeiden, iſt allerdings nur dem großen Künſtler verliehen. Aber das Affektloſe allein iſt wohl nicht der Charakter Jeſu, der mit den Fröhlichen ſich freute und mit den Trauernden trauerte, obwohl er leidenſchaftlos, ohne niedrige Regungen und gemeines Verlangen war. Affektloſigkeit mag der Stoiker zum Ideale menſchlicher Vollkommenheit ſtempeln. In ihr mag ſich der kategoriſche Imperativ der kritiſchen Schule perſonificiren. Aber das Leben, das in Chriſto wohnte und in Worten und Werken des Erlöſers bezeugt wird, findet ſeinen eigenen Frieden nicht blos in dem Siege des Geiſtes über die eigenen ſinnlichen Triebe, ſondern auch in der Theilnahme an allem Menſchlichen, in der Sorge für das Ganze, in dem Opfer für die Welt. Bei dem ernſthafteſten Momente ſeines Lebens und ſeiner Leiden muß der Zug der Liebe in Jeſu Angeſichte vorherrſchen, wie der Geiſt der Liebe in allen ſeinen, noch ſo ſtrengen Vorträgen, das Gebot der Liebe in allen ſeinen noch ſo vielſeitigen Anordnungen vorherrſcht. In ihm offenbarte ſich nicht der nach unvollkommenen menſchlichen Begriffen gerechte Richter, vor dem Iſrael in den Staub fiel, ſondern die heilige Liebe, der erbarmende, erziehende Vater, der nicht will, daß von den Geſchaffenen irgend eines verloren gehe, und zu dem ſich mit andächtiger Sehnſucht alle wenden, um in dem Lichte ſeiner Gnade zu ſtehen und in der Kraft ſeines Geiſtes wiedergeboren zu wandeln. Dieſe Gnadenſonne nun ſehen wir in dem Angeſichte des Thorwaldſen'ſchen Chriſtus nicht leuchten, da doch zunächſt in der Scene, auf welche ſich die Auffaſſung der Figur bezieht, Jeſu Eintritt ſo beſchaffen ſeyn mußte, daß die Jünger eine ungetheilte Freude über ſeinem Wiederſehen empfinden konnten; was in der That nicht der Fall würde geweſen ſeyn, wenn ſie nicht Vor- und Mitfreude an ihrer Beſeligung in des Meiſters Angeſichte erkannt hätten. Mag er auch im Verlaufe der Unterredung ihre Herzenshärtigkeit, wie die Schrift bezeugt, ernſtlich getadelt und dieſen Tadel mit einer entſprechenden Miene voll Ernſtes und wohl auch väterlicher Betrübniß ausgeſprochen haben; ſo läßt es ſich doch wohl nicht anders denken, als daß er, nicht mit affektloſer Ruhe, ſondern mit einer, wenn auch noch ſo leiſe ausgedrückten Empfindung — und in dieſer war doch gewiß der Schmerz von der Freude, der Zweifel von dem Vertrauen, der Unmuth von der Liebe ſeines göttlichen Herzens verſchlungen — unter die Jünger eingetreten ſey. So vollendet in ſeiner Art der Chriſtuskopf Thorwaldſen's

Digitized by Google

iſt, ſo ſchön ſich Nationalität der Formen mit höherer Würde der Perſon vereinigt in den Zügen des Geſichtes, in den herrlich wallenden Haaren und vorzüglich auch in der Ausführung des Bartes, der nach dem alten Typus unten geſpalten und, weil unfriſirt, um ſo ſchöner und naturgemäßer, als jener vielgeprieſene von Hemling iſt; ſo geſtehen wir doch, die Idee des Chriſtus als eines Friedefürſten in dieſer Form nicht vollſtändig charakteriſirt zu finden.

Ein weiteres Bedenken drängt ſich gegen das Rieſige der Geſtalt auf. Der Künſtler wollte dadurch die alte Obſervanz ehren und zugleich der alten Obſervanz ſich bedienen, um ſeine Idee des königlichen Todüberwinders, des großen Davidſohnes, welchen das Grab nicht hatte behalten können, zu unterſtützen. Auch lag der Gedanke nicht ferne, die Vorſtellung der geiſtigen Macht und Herrlichkeit durch körperliche Kraſt und Fülle zu bezeichnen. Allein, ob nicht dadurch dem geiſtigen Eindrucke geſchadet, ob nicht das Andenken an den Herrn der Wahrheit, ſtatt geweckt zu werden, eher auf die Seite gedrängt und dagegen die Erinnerung an die Mythologie des Polytheismus und der griechiſchen Götterwelt hervorgerufen werde, iſt eine andere, wohl zu beherzigende Frage. An einen chriſtlichen Zeus mag dabei dieſer oder jener denken. Vielleicht näher noch liegt die Vergleichung mit Herkules, deſſen Mythus ohnehin dem chriſtlichen Ideenkreiſe verwandter iſt, als andere Vorſtellungen des Heidenthums, weil in ihm die ſittliche Weltanſchauung über den Naturcult ſich erhebt und moraliſche Beſtimmung der Menſchen, Wahlfreiheit zwiſchen Luſt und Pflicht, und Entſcheidung der gottbegeiſterten Seele für das gute Prinzip ſich ausſpricht. Aber doch zeigt ſich auch bei Herkules ſehr nachdrücklich das phyſiſche Element, nicht nur überhaupt der Gewalt über die Natur, ſondern auch der körperlichen Stärke und — nach der Farneſiſchen Statue — der Wohlgenährtheit. Die Vollkraſt der Glieder und die heroiſche Wölbung der Bruſt bedeutet allerdings den geſunden und rüſtigen Leib, in welchem auch geiſtige Geſundheit wohnt. Aber es bedurfte, um dies bei Jeſus zu bezeichnen, nicht eben ſo ausgezeichneter phyſiſcher Kraſt und Vollendung. — Den Körper Chriſti nach der Auferſtehung muß man ſich ferner zwar ſeinen Leiden entnommen und verklärt vorſtellen. Doch, wie er die Nägelmale noch an ſich trug, ſo waren wohl auch andere Zeichen ſeiner in Leiden vollbrachten Laufbahn an ihm zu ſehen, Zeichen ſeines Leidens, durch welche die Verklärung erſt ihren wahren Reiz und ihre volle Bedeutung empfing. In einem, zwar geſunden und kräftigen, aber minder ausgedehnten und vollſtarken, nicht ſowohl phyſiſch blühenden, als vom Geiſte der Demuth, wie der Kraft, der Selbſtverläugnung, wie des vernünftigen Genuſſes durchleuchteten Zuſtande haben wir uns daher den Leib des Erlöſers zu denken. Uebrigens ſind wir weit entfernt, dieſe Anſicht mit richterlicher Strenge oder gar mit Recenſentenanmaßung auszuſprechen, und erbitten uns freundliche Belehrung von Andersmeinenden.

Nach dieſen wohl etwas langen Diskuſſionen über Thorwaldſen's Chriſtusſtatue gehen wir zu den Apoſtelbildern über, deren Anzeige ſich kürzer faſſen wird. Es ließ ſich erwarten, daß auch hier Thorwaldſen etwas Bedeutendes leiſten werde, und daß er ſich durch das Vorhandenſeyn herrlicher Leiſtungen aus dem ſechszehenten Jahrhundert, der Nürnbergiſchen Apoſtel am Sebaldusgrabe und der römiſchen in der alten Kirche Alle tre Fontane, nicht werde ſtören und irren laſſen. Er hat auch wirklich ſein wahres Genie, ſeinen großen Künſtlerverſtand hier dadurch wiederum beurkundet, daß er nicht eigenſinnig ein Verdienſt darin ſuchte, von allem, was er in jenen Meiſterſchöpfungen auffand, durchaus abzuweichen, ſondern es vorzog, das Geeignete derſelben, jedoch mit der ihm angeborenen eigenthümlichen Selbſtſtändigkeit, in ſeine Ideen und Darſtellungen aufzunehmen. Wer möchte auch die mehr oder minder große Aehnlichkeit ſeines Paulus, Petrus und Johannes mit den bronzenen Figuren Peter Viſchers, daneben ſeines älteren Jacobus mit dem Raphael'ſchen in Alle tre Fontane verkennen? Auf der andern Seite zeigen ſich aber die meiſten dieſer Bilder ganz original; wie Matthäus, welcher ſein Evangelium ſchreibt, indeß der Engel betend mit frommem Anſchauen neben ihm kniet; eine ſo liebliche, als großartige Gruppe. Ferner der jüngere Jacobus, des Herrn Bruder (wie Lucas in der Apoſtelgeſchichte bezeugt, nach der bekannten Verwechſelung der Ausdrücke Bruder und Vetter bei den Juden aber ohne Zweifel der Sohn einer Schweſter von Maria, der Mutter Jeſu); ruhig ſteht er und hält mit der einen Hand den bis an die Bruſt herausreichenden Wanderſtab, während er darüber in ſchöner Nachläſſigkeit die andere herabfallen läßt. In ſeinen Geſichtszügen ſpricht ſich eine leiſe Familienähnlichkeit mit denen des Erlöſers aus.

Wenn der Umwurf des einzigen großen Tuches um den wiederbelebten Leib des Herrn alle Forderungen der Natur und Kunſt befriedigt und den majeſtätiſchen Ernſt des Bildes und der Phyſiognomie durch volle Maſſen und kräftige Falten verſtärkt; ſo iſt ein Gleiches im richtigen Verhältniſſe der Unterordnung unter den Meiſter bei den Jüngern angebracht. Seine Kunſt zu drapiren hat Thorwaldſen an dieſen Geſtalten zur allgemeinen Bewunderung bewährt. Schon bei Viſcher's Statuen ſind die Gewänder auf eine überraſchende Weiſe behandelt. Aber Thorwaldſen hat den ſeinigen eine durchgängige Vollendung zu geben gewußt, indem er die Haltung der Figuren von aller unnatürlichen Wendung frei erhielt, was bei Viſcher nicht immer der Fall iſt. Ein Reichthum der mannigfaltigſten Formen, die ſich alle ſchön und wahr finden laſſen, wechſelt in dieſen Geſtalten.

Digitized by Google

Die Köpfe ſind charakteriſtiſch im Einzelnen, im Allgemeinen jüdiſch-nationell. Johannes iſt bartlos, der jüngere Jacobus hat einen dünnen Bart; beider Haar wallt in Locken herab. Die übrigen haben meiſt ſchlichte oder krauſe Haare, ohne über die Länge des Halſes herabzureichen. Petrus wirft einen kräftigen Blick nach der Seite, als wolle er des Herrn Auftrag löſen: Wenn Du dermaleins bekehret biſt, ſo ſtärke Deine Brüder! Paulus erhebt die Rechte, ſein heiliges Predigtamt mit Begeiſterung zu verrichten. Johannes blickt zum unendlichen Himmel auf, um den, von dem er ſchreiben will, im Schooße des Vaters zu ſuchen. Matthäus, deſſen Evangelium mehr die irdiſche Meſſianität des Meiſters ſchildert, ſieht in ernſten Erinnerungen vor ſich hin, als begegne ſein Auge den Spuren des Göttlichen auf der Erde, in dem alle Verheißungen des Prophetenthums Ja und Amen ſind. So ſind auch die übrigen in dem Charakter gehalten, welchen die Schrift oder heilige Sage ihnen zuſchreibt.

Nicht ſelten wird dieſe Bezeichnung des Charakteriſtiſchen durch die ſymboliſchen Attribute beſtätigt, wie bei Philippus, der das kleine hölzerne Kreuz trägt; bei Johannes, dem der hochfliegende Adler zu den Füßen ſitzt; bei Matthäus, neben deſſen heiligem Geſchäfte der Engel betet; bei den beiden Jacobus, von welchen der jüngere auf den einfachen Stab ſich lehnt, der ältere mit Pilgerhut und Stock einherſchreitet. Aber mehrere dieſer Attribute wollen den Eindruck nicht begünſtigen. Was ſollen die Marterwerkzeuge in der Hand der lebendigen, kraftvollen Diener des Evangeliums? Wie ungeſchickt iſt bei Paulus ein Schwerdt, wenn es nicht als Symbol ſeines die Welt erobernden Wortes, ſondern als Erinnerungsmittel an ſeine Enthauptung gelten ſoll? Eben ſo die Säge des Simon; ſo herrlich ſonſt die Darſtellung gerade dieſes Jüngers in ſeiner ruhigen Haltung, geſtüzt auf das Werkzeug ſeines ſchrecklichen Todes, erſcheint. Ganz unpaſſend aber muß man den Zöllnerbeutel bei Matthäus nennen, deſſen Bezeichnung in dem Engel und in dem Buche ſich um ſo mehr erſchöpft, als außer dem jugendlichen Johannes kein anderer Apoſtel eine Schreibtafel hält.

Und nun noch eine Nachricht von den Kupferſtichen, die uns vorliegen. Sie ſind wohl gelungen und laſſen namentlich bei den Apoſteln keine weſentlichen Wünſche übrig, außer etwa, daß die Falten über dem Gürtel des Unterkleides von Johannes zu ſchwer ſind. Bei der Chriſtusſtatue iſt auch hier die Zeichnung verfehlt, wie bei dem früher erſchienenen kleinen Kupferſtiche von Ruſchewey. Die Bruſt nimmt einen ſo breiten Raum ein, daß ſie zu dem Kopfe in gar keinem Verhältniß ſteht. Auch dünkt uns der rechte Arm kürzer, als er ſollte, zu ſeyn.

Möge das ſchöne Unternehmen ſeiner Vollendung entgegenreifen und ſo viel Unterſtützung finden, daß von denſelben Künſtlern in gleichem Maaße auch die Propheten und Sibyllen Thorwaldſen's, der Engel mit dem Taufbecken — dieſes vollendetſte Bild der Holdſeligkeit, — der Täufer Johannes und die ihm zugehörenden Gruppen ausgeführt werden können.

—en.

Der ſpaniſche Maler Velasquez de Silva.

(Ein biogr. Beitrag, vorgeleſen im Kunſtverein zu Bamberg.)

Don Diego Velasquez de Silva, oder Jakob Rodriquez de Silva und Velasquez, iſt das Haupt der franzöſiſch-ſpaniſchen Schule zu Madrid. Er ward 1599 in Sevilla geboren. Die Eltern dieſes großen Mannes gaben ihm eine vortreffliche Erziehung und beſtimmten ihn zum Studium der Alten und der Philoſophie. Allein bald entwickelte ſich ſein entſchiedenes Talent für die Kunſt, indem er immer und allenthalben zeichnete.

Velasquez kam anfänglich in die Schule des alten, durch ſeine Talente, wie durch die rauhe Schärfe ſeines Charakters bekannten Herrera.

Der Styl dieſes Meiſters erfüllte zwar Velasquez Ideen, aber ſein ſanftes Weſen fand ſich abgeſtoßen und dagegen mehr zu dem gebildeten Franz Pacheco hingezogen.

Dieſer neue Meiſter, durch Gelehrſamkeit, Poeſie, wie durch ſeinen Pinſel gleich ausgezeichnet, öffnete gerne dem jungen Zögling ſein Atelier und widmete ihm eine wahrhaft väterliche Sorgfalt, um ihn in die Myſterien der Kunſt einzuweihen.

Aber Velasquez, von einem höheren Genie inſpirirt, erkannte bald, daß nur die Natur ſein höchſtes Muſter ſeyn könne, und von dem Augenblicke an war ſein Entſchluß feſt, nur nach ihr zu zeichnen und zu malen. Er nahm daher einen jungen Bauer in ſeine Dienſte und machte aus ihm ein permanentes Modell. — Ihn lachend, weinend und in hundert verſchiedenen Affekten und Attitüden zu zeichnen und die Natur treu darzuſtellen — ſcheute Velasquez keine denkbare Schwierigkeit.

Das Geheimniß der Farbengebung zu ergründen, malte er anfänglich Früchte, Fiſche, Blumen und jeden Gegenſtand der Natur mit der ſorgfältigſten Treue, mit Kraft und Relief.

Die Gegenſtände ſeiner erſten größeren Verſuche und Arbeiten waren Bambocciaden, worin er ſich bald auszeichnete, ungeachtet man nicht umhin kann, an ihnen hie und da noch manche Härte zu tadeln. Das beſte dieſer Art war ſein Aquador de Sevilla (Waſſerträger).

Digitized by Google

Dieſes Werk glänzt unter den beſten Werken des Pallaſtes von Madrid hervor.

Unter andern Produktionen verdienen noch vorzüglich: die Anbetung der Hirten — und die Trinker (in Paris) als ausgezeichnete Werke angeführt zu werden.

Und nun, ſagt Raphael Mengs, war keine Spur einer ſklaviſchen Nachahmung der Natur mehr zu ſehen — ſein großes Genie ſchaffte ſich bald einen eigenen Styl, der ſich auf die Wahrheit der Natur und Beobachtung der Effekte von Licht und Schatten gründet. — Er erfaßte und ſtellte die Natur mit freier und leichter Genialität dar. —

Wie Pacheco's Schule der Vereinigungspunkt der hoffnungsvollſten Künſtler war, ſo ſahen ſich auch da alle ſonſt durch Kenntniſſe und Talente ausgezeichnete Perſonen. Velasquez wußte vortrefflich dieſe Converſationen zu nützen, und der Enthuſiasmus der Dichter, welche dieſe Geſellſchaft zierten, ſo wie die Benutzung der gewählten Bibliothek ſeines Meiſters befeuerten ſeine Imagination und ſtärkten ſeinen Geiſt. Er machte ſich ſeinem verdienſtvollen Lehrer ſo empfehlungswürdig und lieb, daß er von ihm ſeine Tochter zur Ehe erhielt. —

Die Stadt Sevilla ward in dieſer Epoche durch eine außerordentliche Zahl von italieniſchen, flandriſchen und Madrider Gemälden bereichert. — Velasquez fand ſich vorzüglich von denen Luis Triſtans, des berühmten Profeſſors von Toledo, angezogen, deſſen reizender Farbenton und Lebhaftigkeit der Conception mit ſolch unwiderſtehlichen Zauber auf ihn wirkte, daß er ſich von nun an als Triſtans entſchiedenen Anhänger ausſprach. Im Jahre 1622 ging er nach Madrid.

Johann de Fonſeca, Kanonikus von Sevilla, der den Dienſt im königlichen Pallaſte hatte, verſchaffte ihm die Mittel, die Sammlungen in Madrid, im Pardo, im Eskurial ꝛc., zu ſtudiren.

Kaum war er wieder nach ſeiner Vaterſtadt zurückgekehrt, ſo war ſein Gönner Fonſeca unabläßig bemüht, ſeine Talente in Madrid geltend zu machen und es gelang ihm, ſeinen lieben Schützling im folgenden Jahre ſchon, durch einen Brief des Herzogs und erſten Miniſters Olivarez, in die Reſidenz zurückberufen zu ſehen. Er ging dahin in Begleitung Pacheco's, der, wie er ſagte, Zeuge des Ruhmes ſeines Eidams ſeyn wollte. — Die Dankbarkeit gab dem vortrefflichen Velasquez in Madrid den erſten Stoff eines Meiſterwerkes in dem Porträte Fonſeca's — es ward der würdige Verkünder ſeines künftigen Glückes. Man ſprach ſich über deſſen Werth mit ungetheiltem Enthuſiasmus aus, und es ward vom Könige ſo hoch geprieſen, daß ihn Seine Majeſtät noch den nämlichen Tag zu ſeinem ausſchließlichen Maler ernannte — und ihn außer einem anſehnlichen Gehalte von 300 Golddukaten und Ehrenbezeigungen anderer Art mit dem goldenen Schlüſſel beehrte — eine damals in Spanien ſehr bedeutende Auszeichnung, welche das Recht gab, zu jeder Stunde in den Pallaſt zu treten. —

Des Königs Bildniß, in Ritterwaffen, auf einem herrlichen Pferde, ward im Auguſt 1624 vollendet. — Der Gegenſtand allgemeiner Bewunderung, erwarb es ſich noch vorzüglich die des Prinzen von Wales, deſſen Urtheil als Kunſtrichter ein entſchiedenes Talent für die Malerei von großem Gewichte machte.

Man projektirte damals am Hofe ein Denkmal der Vertreibung der Mauren aus Spanien, zum Ruhme Philipp III. Alle berühmten Künſtler wurden zu Entwürfen eingeladen. Velasquez erhielt auch hier die Palme, und zum Lohne die Kammer-, Huiſſier- und die Pallaſtfourir-Stelle mit jährlichen Dotationen. —

Rubens unterhielt mit Velasquez ſeit langer Zeit ſchriftliche Mittheilungen. Der Fürſt der flandriſchen Maler kommt im Auguſt 1628 in Madrid an und widmet ſich während ſeines neunmonatlichen Aufenthalts am Hofe ausſchließlich dem Umgange des großen ſpaniſchen Künſtlers. Die unterrichtende Erklärungsweiſe, die gehaltvollen Bemerkungen über jedes Künſtlers Verdienſt, die der große Rubens bei den gemeinſchaftlichen Beſuchen in den Gemälde-Sammlungen machte, befeuern Velasquez Seele von Neuem mit dem langgenährten Wunſche, Italien zu ſehen und auf dem Boden und in den herrlichen Werkſtätten der größten Meiſter zu ſtudiren.

(Der Beſchluß folgt.)

Erklärung.

Da in dieſem Augenblicke von der hieſigen Kunſthandlung der Herren Hermann und Barth lithographirte Nachbildungen der unter meiner Leitung in den Arkaden des hieſigen Hofgartens ausgeführten Freskogemälde aus der bayeriſchen Geſchichte angekündiget werden, ſo finde ich mich veranlaßt zu erklären, daß dieſe, in den mir zu Geſicht gekommenen Proben wenig gelungene Nachbildungen gänzlich ohne Mitwirkung von meiner Seite oder von Seiten der Künſtler, welche die Gemälde verfertiget haben, unternommen worden ſind. Zugleich mache ich das kunſtliebende Publikum aufmerkſam, daß mehrere der in den Arkaden thätig geweſenen Künſtler entſchloſſen ſind, eine ſorgfältige und treue lithographiſche Nachbildung dieſer Freskogemälde zu unternehmen und die Subſcription auf dieſes Werk bereits eröffnet haben.

München, den 30. April 1830.

P. v. Cornelius.

Digitized by Google

N°. 43.

Kunſt-Blatt.

Dienſtag, 1. Juni 1830.

Dante's Monument in der Kirche Sta. Croce zu Florenz.

Alle Freunde der italieniſchen Poeſie und Kunſt erwarteten ſchon geraume Zeit mit lebhafter Theilnahme die feierliche Aufdeckung und Einweihung des Monuments, welches dem größten Dichter Italiens, Dante, zur Sühne für die Vernachläſſigung, die er bei Lebzeiten und lange nach ſeinem Tode von ſeiner Vaterſtadt erfahren, in der Kirche Sta. Croce zu Florenz errichtet werden ſollte. Nachdem es bereits zu Ende vorigen Jahrs in den Haupttheilen vollendet war, iſt es endlich am 24. März mit großer Feierlichkeit den Blicken des Publikums geöffnet und eingeweiht worden. Der Erzbiſchof hielt ein feierliches Hochamt, und es wurde ein eigens zu dieſem Zweck componirtes Requiem aufgeführt. Die ausgezeichnetſten Perſonen wohnten der Handlung bei. Der Bildhauer des Monuments iſt Stefano Ricci, der ſchon durch mehrere ſchöne Werke, beſonders Grabesdenkmale, ſich bekannt gemacht hat.

Es beſteht in einem Cenotaphium, auf welchem die Statue Dante's ſich erhebt; der Dichter iſt in einem Armſtuhl ſitzend dargeſtellt, das Haupt auf ſeine rechte Hand geſtützt. Zwei Figuren befinden ſich neben ihm. Die eine, aufrecht ſtehend, iſt Italia, in der einen Hand ein Scepter nach antiker Art haltend, und die andre gegen den Dichter ausſtreckend, gleichſam um die Inſchrift zu zeigen, welche auf dem Cenotaphium ſich befindet:

Onorate l'altiſſimo poeta.

Auf der andern Seite, zur Linken, neigt ſich die Poeſie, über das aufgeſchlagene Buch der „Divina Commedia“ und hält in ihrer Linken einen Lorbeerkranz. Auf der Baſis des Monumentes lieſt man folgende Inſchrift:

Dante Aligherio
Thuſci
honorarium tumulum
a majoribus ter fruſtra decretum
Anno MDCCCXXIX
feliciter excitarunt.

Das Ganze iſt koloſſal und von dem ſchönſten weißen carrariſchen Marmor. Dieſes Cenotaphium, zwiſchen den Denkmälern Michel Angelos und Alfieris aufgeſtellt, wird in Hinſicht der Schönheit der Ausführung über das des italiſchen Sophokles, eines Werks von Canova, ohne Zweifel den Sieg davon tragen.

Eine Schwierigkeit, welche die gänzliche Vollendung einige Zeit verzögert hat, war zu entſcheiden, welchen Vers Dante's man auf das offene Buch der göttlichen Komödie ſchreiben ſolle. In dieſer Hinſicht glauben wir unſern Leſern Vergnügen zu machen, wenn wir einen an Herrn Nicolini, beſtändigen Sekretär der Akademie der bildenden Künſte zu Florenz, gerichteten Brief des Herrn von Mourawieff-Apoſtol, welcher ſeiner Geſundheit wegen ſich in Italien aufhält, mittheilen. Hr. von Mourawieff hat ſich in der ruſſiſchen Literatur einen ehrenvollen Namen erworben, indem er 1821 zu St. Petersburg eine vortreffliche ruſſiſche Ueberſetzung der Wolken des Ariſtophanes, mit dem griechiſchen Text und gelehrten Noten begleitet, herausgab. Er iſt auch der Verfaſſer einer Reiſe in Taurien, welche beträchtliche Entdeckungen für die Alterthümer und die alte Geographie enthält; ſie erſchien zuerſt ruſſiſch und ward im Jahr 1825 auch durch eine deutſche Ueberſetzung bekannt.

Brief an Herrn Nicolini *), Sekretär der Akademie der ſchönen Künſte zu Florenz.

„Ich bin ſchon mehr als zwanzig Mal in dem Pantheon von Florenz geweſen, um das ſchöne Monument Dante's zu bewundern, welches bald den Blicken des aufgeklärten Publikums dieſer Stadt, ſo wie der Kenner aller Länder, welche dieſes reich begabte Land, die Wiege der Künſte und der Philoſophie, beſuchen, eröffnet werden wird. Dieſes Monument iſt der Stadt würdig, welche dem unſterblichen Buonarotti das Leben gab. Die Figur

*) Herr Nicolini, einer der ausgezeichnetſten Schriftſteller Toscana's, iſt der Verfaſſer von „Foscarini,“ einem Trauerſpiele, das mit dem glänzendſten Beifall aufgenommen worden iſt.

Digitized by Google

des Dichters, der Ausdruck ſeines Kopfes erinnern an den Penſeroſo *) des Michel Angelo, auf dem Grabe des letzten der Sprößlinge Cosmo's, des Vaters des Vaterlandes. Dante's großartige und edle Figur drückt alles aus, was der florentiniſche Herodot, Villani, von ihr ſagt **).

Darf ich es wagen, nach einem ſo verdienten Lobe noch hinzuzufügen, daß ich in der Compoſition der zwei auf jeder Seite des Monumentes angebrachten Figuren einen Widerſpruch ſehe? Zur Rechten ſcheint Italia, ſchön und majeſtätiſch, zu ſagen, was die Inſchrift des Cenotaphiums andeutet: Onorate l'altissimo Poeta ***). Dieſe Anſpielung auf die eigenen Worte des Dante iſt eine der glücklichſten Ideen. Aber auf der andern Seite erblicke ich die Poeſie über das Buch der göttlichen Komödie geneigt, in der Stellung einer Frau, die in Thränen zerfließt und gerade in dem Gegenſatze ihres Schmerzes, mit dem triumphirenden Blicke der Italia, finde ich den Widerſpruch; denn, wenn Jemand weinen ſoll (und ich ſehe die Nothwendigkeit dazu, nach fünfhundert Jahren, gar nicht ein), ſo kömmt dies ſicherlich nicht der Poeſie, wohl aber Italien oder vielmehr der Republik Florenz zu, die ſo ungerecht gegen ihren Mitbürger handelte. Was die erſtere betrifft, ſo iſt der Triumph auf ihrer Seite, nicht die Thränen, weil

dato il mortal sospiro

ſie an ihrem geliebten Pflegekinde nur ſeinen Ruhm und ſeine Unſterblichkeit ſehen muß.

Es läßt ſich an dieſem Fehler nichts mehr ändern, wenn es einer iſt, denn ich bin weit entfernt, mein Urtheil als unfehlbar auszugeben; aber mich dünkt, man konnte wenigſtens den Schmerz der Poeſie noch motiviren, wenn man auf dem Buche folgende Verſe andeutete:

Tu proverai sì come sa di sale
Il pane altrui, e com' è duro calle
Lo scendere e salir per l'altrui scale †).

Ich kenne nichts, weder in der alten, noch in der neuen Poeſie, das zarter, treffender, mit einem Worte, geeigneter wäre, den Thränen der Poeſie einen Grund von Wahrſcheinlichkeit zu geben, als die Verſe, welche mit ſolcher Energie alles ſchildern, was die ſtarke und ſtolze Seele des Dante Bitteres während der langen traurigen Verbannung, die nur mit ſeinem Leben endete, erdulden mußte.

*) Il Pensiero oder Penseroso, die Figur des Lorenz von Medicis, Herzogs von Urbino, Enkel Lorenz des Prächtigen und Vater der berüchtigten Catharina.

**) Giov. Villani, Cronica, lib. IX., cap. 136.

***) Inferno. Canto IV.

†) Paradiso, C. XVII., v. 58.

Ich habe dieſe Idee Herrn Ricci mitgetheilt, und er verſprach mir, mit Ihnen darüber zu reden. Da jedoch dieſer ausgezeichnete Künſtler, jetzt eben, da er damit beſchäftigt iſt, ſeiner Schöpfung die letzte Vollendung zu geben, meine Bitte leicht vergeſſen könnte, ſo habe ich dem Wunſche nicht widerſtehen können, mich unmittelbar an Sie zu wenden. Seyn Sie überzeugt, daß ich keineswegs die Eitelkeit habe, zu glauben, die aufgeklärten Männer, welche die Ausführung des Monumentes leiten, bedürften meiner Rathſchläge; es geſchah im Gegentheile aus dem einfachen Grunde, daß Molière nicht einmal die Meinung ſeiner Magd verſchmähte, und dieſer Gedanke hat mich überredet, daß Sie die meinige mit Nachſicht aufnehmen und in meinem Verfahren nur das Intereſſe erkennen würden, das man an dem Ruhm eines Landes nimmt, welchem man mit Herz und Geiſt innig ergeben iſt.

Ich bin ꝛc.

J. Mourawieff-Apoſtol.

Florenz, December 1829.

Auf dieſen Brief antwortete Hr. Nicolini:

Mein Herr!

„Voll Bewunderung für das Talent und Verdienſt meines berühmten Collegen Stefano Ricci, halte ich es für meine Pflicht, Ihnen zu erklären, daß mir die Idee ſeines Werks gänzlich fremd iſt, und daß meine Rathſchläge, deren ein ſo ausgezeichneter Bildhauer ſicherlich nicht bedurfte, ihn bei dem Monumente zu Ehren Dante's nicht geleitet haben. Ich geſtehe nur, daß ich ihm die folgenden Verſe angezeigt habe, die nur unſern Dichter zu charakteriſiren ſcheinen, und worin er ſich ſelbſt dargeſtellt hat:

Io mi son un, che quando
Amor mi spira, noto, ed in quel modo
Che detta dentro, vo significando.
Purgat. 24. v. 52.

Trotz dem könnte ich die von Ihnen angeführte ſchöne Terzine nicht tadeln, und ich finde die Bemerkungen, die Sie mir in Ihrem verbindlichen Briefe mitzutheilen die Güte hatten, eben ſo ſcharfſinnig, als Ihres Geiſtes würdig. Es wird mir ein wahres Vergnügen gewähren, wenn der Künſtler mit dem, was Sie ihm angedeutet haben, einverſtanden iſt, und Sie werden dann für ihn in der Skulptur ſeyn, was Boileau für Racine in der Poeſie war.

Indem ich Ihnen im Namen meines Landes für das Intereſſe, das Sie an ſeinem Ruhme nehmen, danke, habe ich die Ehre ꝛc.“

Ungeachtet dieſes Briefes iſt doch die von Hrn. Nicolini vorgeſchlagene Inſchrift auf dem Buche geblieben, die für Tibull, Properz, Ovid oder Petrarcha weit eher,

als für Dante bezeichnend wäre. Anderſeits wäre es hart für die Stadt Florenz geweſen, wenn ſie nach dem Vorſchlage des Hrn. v. Mourawieff gerade den Vorwurf, welchen ihr Dante über ſein Exil macht, hätte auf das Buch ſetzen ſollen. Einem Kunſtwerke, deſſen Gedanke von Anfang verfehlt iſt, läßt ſich nicht leicht durch Nachbeſſerung helfen.

Der ſpaniſche Maler Velasquez de Silva.

(Beſchluß.)

Der König gibt endlich Velasquez dringender Vorſtellung nach — er ſchifft ſich 1629 in Barcellona ein. In Venedig betritt er das klaſſiſche Land. — Tizian, Tintoretto, Veroneſe ziehen Velasquez unwiderſtehlich an, — er verliert keine Minute, er zeichnet, copirt und dringt mit ſcharfem Blick in die Tiefen dieſer Talente ein.

Die Copie der großen Kreuzigung Chriſti, von Tintoretto, iſt eine dieſer Produktionen von Velasquez genialem Fleiße.

Von Venedig geht er über Ferrara, Bologna nach Rom — erhält von Papſt Urban VIII. im Vatikan eine Wohnung, und beginnt einige Gruppen aus dem jüngſten Gerichte von Michel Angelo und aus den Werken Raphaels, vorzüglich aus der Theologie, der Schule von Athen, dem Parnaß und dem Brande von Borgo zu copiren. — Die Lage der mediceiſchen Villa dünkt ihm noch bequemer, als der Vatikan — es gelingt ihm, ſich auch da einzuwohnen — er ſezt ſeine Arbeiten fort und liefert drei eigene Werke: ſein Porträt, die Söhne Jakobs, die ihrem Vater Joſephs blutiges Gewand bringen — und Vulkans Schmiede.

Die Reiſe nach Neapel gewährt ihm das Vergnügen ſeinen Landsmann Ribera (auch Spagnoletto) zu ſehen — er malt ein Porträt der Königin von Ungarn. —

Nach Madrid im Jahre 1631 zurückberufen und vom Hofe auf's Schmeichelhafteſte wieder empfangen — legt Velasquez ſeine unter Italiens großen Werken noch mehr vervollkommte Meiſterhand wiederholt an des Königs Porträt und an das des Prinzen Don Balthaſar Carlos — zwei Meiſterſtücke von Natur und Ausdruck.

Zu einer bronzenen Reiterſtatue des Königs im Retiro, womit der berühmte Florentiner Tacca, Zögling Giovanni da Bologna's, beauftragt ward, ſendet Velasquez dem Bildner Porträt und Zeichnung und legt auf ſolche Weiſe auch zu dieſer ſchönen Schöpfung den Grund.

Das Bildniß des Herzogs von Modena — des Generals der Armada, Pulido Pareja — des Herzogs Olivarez zu Pferd — des Königs in Jagdkleidern mit einer Flinte und Hunden — des Kardinal Infanten Don Fernando — der Iſabella von Bourbon auf einem weißen Pferde — ſeines Freundes Villegas — des Kardinals Borgia — des Papſtes Innocenz X. (im Pallaſte Pamphili) — ſeines Sklaven Juan de Pareja, welches er, um ſich im Pinſel zu üben, Tags zuvor malte und das ſo vortrefflich ausfiel, daß ihn die Akademie San Luca mit großem Pompe unter ihre Mitglieder aufnahm — ferner das große Gemälde, die Familie genannt, welches Luca Giordano die Theologie oder das Dogma der Malerei nennt — dann die Bildniſſe des Prinzen von Aſturien und der Infantin Donna Margarita — der Königin — der Findung Moſis — Loths mit ſeinen Töchtern — der Prinzen aus dem Hauſe Oeſtreich — endlich das herrliche Bild eines Mannes mit einem Zwickbarte und einem Blatt Papier in der Hand (in der Dresdener Gallerie aufbewahrt) — die Uebergabe eines Platzes an den großen Spinola — und viele Andere — ſind lauter glänzende Sterne in dem ruhmvollen Leben dieſes Malers.

Man hatte bereits in Madrid den Plan zu einer Akademie der zeichnenden Künſte entworfen, als Velasquez vom Könige den Auftrag erhielt, in Italien Alles aufzukaufen, was für dieſen Zweck erforderlich war.

Er geht 1618 — über Genua, Mailand, Padua, Venedig — wo ihn ſeine beſondere Vorliebe für dieſe Schule länger aufhielt — nach Bologna; hier bewegt er zwei geſchickte Freskomaler, Michel Colonna und Agoſtino Matelli, in die Dienſte ſeines Monarchen zu treten. In Florenz bleibt er wieder einige Zeit, um ſich noch beſſer mit dieſer erſten Schule der Künſte vertraut zu machen.

Velasquez wird allenthalben mit den größten Gunſt- und Ehrenbezeigungen aufgenommen, ſeine Reiſe iſt eine ununterbrochene Reihe von Feſten — große und berühmte Perſonen, von Begeiſterung über ſeine Werke hingeriſſen, huldigen dem Genie und bewerben ſich wetteifernd um des Spaniers Freundſchaft und um die Ehre, den mit ſo vielem Rechte berühmten Mann zu empfangen.

Bei den berühmteſten Malern Italiens hatte er während der erſten Reiſe ſchon Beſtellungen gemacht, und ſchickt ſie nun mit den angekauften Statuen, Büſten von Marmor und Bronze und anderen Koſtbarkeiten ꝛc. nach Madrid, wo ſie den Pallaſt Philipp III. zieren.

Bei der Rückkehr ernannte ihn der König zum Apoſentador-Major (grand maréchal de Logis du palais). — Nun ſchuf ſein Genie das oben berührte große Gemälde: die Familie des Königs, ſo wahr und ſo täuſchend, daß man ſich beim Anblick in ein Zimmer von lebenden Perſonen verſezt glaubt. Er erhielt das Kreuz vom heiligen Jakob, und man ſagt: der König, als er das Bild wiederholt betrachtet, habe geäußert: es fehle doch noch etwas — und habe dann mit eigener Hand auf die Bruſt, des

Digitized by Google

im Gemälde mit vorgeſtellten Velasquez, den Orden von St. Jacob gemalt.

Velasquez hat ſpäterhin die Ehre, dem Könige zur Expedition in Arragonien — und nach Katalanien zu folgen, wo Seine Majeſtät in Lerida als Sieger ihren Einzug hält.

Im Jahre 1660 erhält Velasquez in ſeiner Hofs-Eigenſchaft den Auftrag, die königlichen Wohnungen in Irun vorzubereiten, wohin der König die Infantin Donna Maria Thereſia führte, die Ludwig dem XIV. die Hand geben ſollte.

Velasquez ordnete das Haus der Faſanen-Inſel, wo die Conferenz der Souveräne Statt haben ſollte, im glänzendſten Geſchmacke. — Die ausgezeichnete Haltung, das liebenswürdige Aeußere, der ausgeſuchteſte Geſchmack: ſich zu kleiden, die ſchönen, in ſeinem Putze angebrachten Diamanten und die edelſten Formen, zogen alle Augen, ungeachtet ſeines Alters, auf Velasquez. —

Dieſe lezte Reiſe führt aber ſo große Beſchwerden mit ſich, daß er bald nach ſeiner Rückkehr in Madrid erkrankt. — Die Künſte verlieren dieſen berühmten Mann den 7ten Auguſt 1660. — Er wird in der Kirche St. Juan beerdigt und von einem unermeßlichen Gefolge der ausgezeichnetſten Großen, der Ritter aller Militär-Orden, des ganzen königlichen Hauſes und einer großen Verſammlung von Künſtlern begleitet.

Seine Wittwe ſtirbt ſieben Tage nach ihm vor Schmerz und wird neben ihm beerdigt. — Gibt es wohl einen ſprechenderen Beweis der häuslichen Tugenden eines Mannes, als ſolchen Schmerz der Gattin, den nur ihr, dem Geliebten auf dem Fuße folgender Tod verſöhnen kann?

Ohne Scheu darf es ausgeſprochen werden, daß, als Naturaliſt, Niemand Velasquez gleich kommt; Tizian ſelbſt, wenn gleich im Allgemeinen beſſerer Coloriſt, weicht ihm manchmal im Glanze des Pinſels und vorzüglich in der unnachahmlichen Behandlung der Lichter, Schatten und Luftperſpektive.

Rembrand, Gerard Dow, Terniers ꝛc. ſind vortreffliche Naturaliſten — allein als die reinſten Muſter des hohen natürlichen Styls ſtehen Velasquez Werke immer oben an. Beſſeres, ſagt Mengs, kann nur in der Natur ſelbſt gefunden werden. Von der Ueberzeugung durchdrungen, daß die Malerei nur eine pünktliche Nachahmung der Natur ſey, ſtudirte er alles, was ihn nur zu ihrer Beobachtung führen konnte. — Er bediente ſich öfters der Camera obscura. — Die Künſtler, welche die Magie zu erwerben wünſchen, den Beſchauer von Ueberraſchung zu Ueberraſchung zu führen, müſſen Velasquez nachahmen. Sie werden auf eine wunderbare Weiſe lernen, die Localfarben hervorzuheben, ohne der Verſchmelzung etwas zu nehmen — ſie werden die Farbe des Fleiſches, das Wellenförmige der Haare, den vollendeten Faltenwurf, die Transparenz der Luft ſich zu eigen machen, und endlich, wie dieſer muſterhafte Künſtler, dahin gelangen, daß alles Zufällige, was ſo oft nach Genie, Geſchmack oder Caprice eines jeden Autors wechſelt, der Natur vollkommen getreu ſey.

Es gibt auch wenig Maler, die, wie er zu gruppiren und die Figuren in dem Effekte hervorzubringen verſtanden, der ihnen noch im Einzelnen eigenthümlich iſt. Eben ſo wußte er es auch mit dem Haupttone in jedem Gemälde zu halten, und vorzüglich eine ſo täuſchende Wahrheit und Harmonie in ſein Bild zu bringen, wie ſie nur ein tiefes Studium der Natur gewähren kann.

Iſt ferner noch Jemand mit ihm in Bildung der Thiere, vorzüglich der Pferde vergleichbar? Tizian und Van Dyck ſind die Einzigen, die ihm in Bildniſſen gleich kommen; allein Velasquez war noch einzig und unübertrefflich in der zweckmäßigen Anordnung ſeiner Töne, die mit Meiſterhand gegeben, zu gleicher Zeit eine ſolche Zartheit und Grazie entwickeln, daß Raphael Mengs von dem Gemälde der Spinnerin ſagt: „es ſcheine, die Hand habe keinen Theil daran gehabt — nur der Wille des Meiſters, der Hauch ſeiner Seele habe es geſchaffen.“ —

L. Freih. v. Hohenhauſen.

Rußland.

Die Petersburger Zeitung enthält Folgendes: Das in Taganrog zu Ehren des Kaiſers Alexander I. zu errichtende Monument ſoll aus einer koloſſalen (3¼ Aſchin hohen), den Kaiſer Alexander vorſtellenden Statue von Erz, auf einem Piedeſtal von Marmor mit Granitſtufen beſtehen. Das Departement der Staatswirthſchaft und der öffentlichen Bauten, dem die Ausführung des Projekts aufgetragen wurde, ſchloß am 12. Februar 1829 mit dem wirklichen Staatsrathe Martor einen vom Miniſter des Innern beſtätigten Contrakt, in welchem Erſterer ſich verpflichtete, für die Summe von 57,500 Rubeln in Zeit von zwei Jahren das Monument mit dem Piedeſtal zu vollenden und in Taganrog aufzuſtellen. Jezt iſt das große Modell der Statue beendigt, geformt und dem Gußmeiſter Jakimow übertragen worden, der ſie erſt in Wachs und hierauf in Erz gießen ſoll, ſo daß das Ganze am 1. Oktober d. J. vollendet ſeyn wird.

(Allg. Z.)

Digitized by Google

N°. 44.

Kunſt-Blatt.

Donnerſtag, 3. Juni 1830.

Neue Kupferwerke.

Abbildungen der vorzüglichſten Werke von Chriſtian Rauch, Bildhauer Seiner Majeſtät des Königs von Preußen. Mit einem erläuternden Texte von Dr. G. F. Waagen. Erſte Lieferung: Denkmal des Generals Grafen Bülow von Dennewitz. Zweite Lieferung: Denkmal des Generals von Scharnhorſt. Dritte Lieferung: Denkmal J. M. der Höchſtſeligen Königin Louiſe zu Charlottenburg. Denkmal S. M. des Königs Maximilian Joſeph zu München. Denkmal auf A. H. Franke zu Halle. Blüchers Denkmal zu Berlin, drei Blätter. Vierte Lieferung: Blüchers Denkmal zu Berlin. Viertes bis achtes Blatt. Berlin, in Commiſſion bei Schenk und Gerſtäcker. 1827. 1829. Reg. Folio.

Dieſes Werk kann für den Kunſtfreund nicht anders als eine höchſt willkommene Erſcheinung ſeyn. Einmal, weil es in einer vollſtändigen Reihe die vorzüglichſten Arbeiten Rauch's unter deſſen eigener Aufſicht mitzutheilen verſpricht und dadurch dem Entfernten, der die Originale nicht geſehen, eine das deutſche Nationalgefühl hebende Bekanntſchaft mit dem Künſtler und ein Urtheil über Charakter und Werth ſeiner Schöpfungen verſchafft, Unzähligen aber das einmal Geſehene mit möglichſter Beſtimmtheit wieder vor das Auge der Erinnerung rückt. Ein zweiter Vorzug dieſer Hefte liegt in ihrer eigenen künſtleriſchen Präciſion und namentlich in der Vollendung, womit hier die Radirnadel in Verbindung mit dem Grabſtichel den größeren Theil des Dargebotenen wiedergegeben hat. Wir kennen zwar ein früher erſchienenes lithographiſches Heft*), welches die Feldherrnſtatuen Rauch's enthält, aber theils durch die ſpezielle Aushebung gerade dieſer Arbeiten nur eine einzelne Seite der künſtleriſchen Thätigkeit des Meiſters zu erkennen gibt, theils in Betreff der Ausführung, ſo richtig im Ganzen die Mitte zwiſchen Umriß und ausgefüllter Zeichnung gehalten iſt, doch ohne alle nähere Vergleichung dem vorliegenden Kupferwerke nachſteht. Wir enthalten uns vorerſt einer Aeußerung über die charakteriſtiſchen Vorzüge des Genius, der in den Erzeugniſſen des deutſchen Künſtlers waltet, und geben eine Anzeige des in den bis jezt ausgegangenen Lieferungen Mitgetheilten.

*) Vier Standbilder preuß. Feldherrn, angefertigt auf Befehl Sr. Majeſtät des Königs vom Profeſſor C. Rauch. Abbildungen in Steindruck, nebſt dem Bildniſſe des Künſtlers. Berlin, bei C. G. Lüderitz. Königsſtraße No. 37. Gedruckt im Königl. lithogr. Inſtitut. 1824.

Nach dem Vorgange der Zeichnungen nach Thorwaldſen's Alexanderzug iſt für die Standbilder und größeren erhobenen Arbeiten die Höhe von ſieben Zoll zur erforderlichen Deutlichkeit hinreichend erfunden worden. Auch hat der Herausgeber, um der etwaigen Vorliebe für den einen oder anderen Gegenſtand Genüge zu leiſten, die Veranſtaltung getroffen, daß nicht allein jede Lieferung, ſondern auch jedes einzelne Blatt beſonders zu haben iſt. Außerdem werden die Standbilder der preußiſchen Feldherrn in einem eigenen Hefte mit dem dazu gehörigen Texte ausgegeben. Das geſammte Werk aber erſcheint in Lieferungen von ſechs bis ſieben Kupfertafeln mit erläuterndem Texte. Der Subſcriptionspreis für jede ſolche Lieferung iſt: auf Velinpapier 2 Thlr. 20 ſGr., auf chineſiſchem Papiere mit den erſten Kupferabdrücken 5 Thlr. Zwei Lieferungen erſcheinen in Einem Heftumſchlage. Einzelne Blätter werden für den Preis von 15 bis 20 Silbergroſchen abgelaſſen.

Erſte und zweite Lieferung. Dieſe geben außer dem Bildniſſe des Künſtlers die Statuen von Bülow und Scharnhorſt mit den dazu gehörigen erhobenen Arbeiten an den Fußgeſtellen.

Rauch's Bildniß, geſt. von J. Caſpar, iſt eben ſo ſchön gelungen, als wohl getroffen. Die feinen, wohlwollenden Züge mit dem Ausdrucke eines ernſten, beinahe ſchwermüthigen Sinnens um Stirne und Augen, ſind mit der höchſten Beſtimmtheit und doch in anmuthiger Leichtigkeit angegeben. Beſonders iſt die freie Behandlung

Digitized by Google

der Haare dem Stecher gelungen. Der mit polniſcher Schnur und Quaſten um den Hals geſchloſſene Mantel vollendet den anziehenden Eindruck des Ganzen durch natürliche Form und Lage. Von wem die preiswerthe Zeichnung zu dieſem Stiche ſey, iſt weder auf dem Blatte ſelbſt, noch in der beigegebenen Erläuterung des Textes angezeigt. Dagegen werden in der lezteren die wichtigſten Momente aus dem Leben des verehrten Meiſters erzählt. Nach dieſen Angaben ſteht Rauch im vierundfünfzigſten Lebensjahre, und mag, ſo der Himmel ſeine irdiſchen Tage friſtet, unter den glücklichen Verhältniſſen ſeiner äußeren Lage und bei den glänzenden Beſtellungen, die ſein ruhmvoller Name ihm künftig erwerben wird, durch immer neue Leiſtungen immer dichteren Lorbeer in ſeinen Kranz winden und den Stolz ſeines Königes und Vaterlandes auf ihn erhöhen.

Die beiden Denkmale auf Bülow und Scharnhorſt ſind auf Befehl des Königes von Preußen errichtet und im Jahre 1822, jenes zur rechten, dieſes zur linken Seite des neuen Wachtgebäudes zu Berlin aufgeſtellt worden. Ihre Höhe beträgt 18 Fuß, wovon 10 Fuß auf das Fußgeſtell und den Sockel kommen. Sie ſind beide in karrariſchem Marmor ausgeführt.

Graf Bülow von Dennewitz iſt von zwei Seiten aufgefaßt. Beide Blätter des Standbildes ſind von F. Berger geſtochen. Das erſte zeigt den General von der rechten Seite, das zweite von vorne. Er trägt die Generalsuniform mit geſticktem Kragen, Schärpe, Reithoſen, unter welchen die Stiefeln und Sporen hervorſehen. Der Reitermantel iſt vor der linken Schulter geknöpft und fällt über den Rücken und die rechte Seite der Uniform. Der rechte Arm, von dem Mantel bedeckt, ſtemmt ſich in die Seite. Der linke, unbedeckte Arm legt die Hand an den Griff des Schwerdtes. Das Haupt iſt frei und ſieht mit Ruhe und Heiterkeit in die Welt hinaus, welche Zeugin der Thaten des Helden war. Der Erklärer ſagt im Texte: „Bülow's ausgezeichnete Gaben als Feldherr waren in einem ſeltenen Grade von einem glücklichen Erfolge begleitet. Dieſem gemäß ſpricht ſich daher in der Stellung, wie im Ausdruck, ungemein treffend ein feſter Muth, eine freudige Zuverſicht aus.“ Dieſe Eigenſchaften des raſchen und ſiegreichen Generals werden durch die erhobenen Arbeiten des Fußgeſtells noch weiter ausgehoben und verherrlicht. An der vorderen Seite des Fußgeſtelles iſt unter der Inſchrift:

FRIDRICH WILHELM III. DEM GENERAL GRAFEN BÜLOW VON DENNEWITZ IM JAHRE MDCCCXXII.

der preußiſche Adler, welcher die Tafel der Inſchrift gleichſam trägt. Dieſer Adler iſt ſehr ſchön gezeichnet und vortrefflich geſtochen. Eine beſondere Kunſt beſitzen die Berliner Bildhauer in der Behandlung ihres Nationalſymbols. Die Verhältniſſe ſind überaus wahr, der Ausdruck von Kraft und Stolz iſt in der ganzen Geſtalt des königlichen Vogels, und die Arbeit der Radirnadel hat das Kräftige des Gegenſtandes mit der prachtvollen Ausführung der einzelnen Theile in hohem Grade vereinigt. — Auf der linken Seite des Fußgeſtelles, wie auf den zwei übrigen Seiten, wird die Victoria als Schutzgöttin des Helden dargeſtellt und ihre Theilnahme an den wichtigſten Ereigniſſen und Thaten ſeines Kriegerlebens hervorgehoben. Als der raſche, ſchnell gegenwärtige und überall fertige Feldherr wird er auf dieſen drei Tafeln geſchildert. Die Göttin erſcheint zuerſt, wie ſie auf der ſiebenköpfigen Hydra ſteht, die unmächtig den friſch blühenden Lorbeerſproß zu benagen ſucht, und wie ſie, ſelbſt bekränzt, zwei Lorbeerkränze, den einen in der rechten, den anderen in der linken Hand, dem Sieger zur Gabe emporhält. Wofür dieſe Kränze geflochten ſind, zeigt die Ueberſchrift: GROSBEEREN UND DENNEWITZ. Eine kräftig ſchöne Geſtalt hat Victoria. Sie iſt unbekleidet an der oberen Hälfte des Körpers; die untere wird von dem großfaltigen Mantel umſchlungen, der über den linken Arm herabfällt. Die reichen Flügel, die ſich zu neuem Siege öffnen, erhöhen die Kraft und Würde der jugendlich edlen Figur. — An der hinteren Seite des Fußgeſtells zeigt das Relief die Göttin, getragen von dem preußiſchen Adler, der mit ihr über eine Reihe unten angedeuteter und durch Inſchriften näher bezeichneter niederländiſcher und franzöſiſcher Veſtungen hinſchwebt; die Göttin hält in der Rechten den Speer zum Kampfe gerüſtet, in der erhobenern Linken einen neuen Lorbeerkranz. „Sinnreich und ſprechend werde dadurch,“ ſagt Herr Dr. Waagen, „die raſche Eile, in welcher dieſe Eroberungen recht eigentlich wie im Fluge gemacht worden, ausgedrückt.“ Das Original dieſes Bildes iſt in der Ausführung ſo ſchön wie die übrigen gelungen; aber die Zeichnung des Kupferſtiches iſt fehlerhaft, indem Hals und Leib der Victoria nicht die reinen Verhältniſſe der Natur beobachten. — Auf dem vierten Bilde des Fußgeſtells, an der rechten Seite, erſcheint Victoria, raſch vordringend mit dem Speer, den ſie in erhobener Rechten ſchwingt, und mit dem Lorbeerzweig, den ſie in der Linken vorhält; an ihrer Seite iſt der brittiſche Löwe, im Augenblicke des Anſprunges zum Kampfe. Dadurch iſt die Schlacht von Belle Alliance, deren Name in dem linken oberen Winkel geſchrieben ſteht, ſehr glücklich bezeichnet. Die Geſtalt der Victoria iſt hier von vortrefflicher Wirkung. Sie zeigt die kriegeriſche Jungfrau in der höchſten Anſtrengung ihrer Kraft, wodurch ſie den Sieg ſo recht an ſich reißt. Rauch hat in dieſen weiblichen Heldenfiguren den Reiz weiblicher Formen mit der Energie männlicher Beſtimmung und Thätigkeit zu paaren gewußt. Mit be-

Digitized by Google

ſonderer Schönheit ſind die Gewänder der Göttin behandelt. Alles trägt das Gepräge des einfach Großen. Was aber die Momente der Auffaſſung im Vergleich mit der Schwierigkeit der Aufgabe betrifft, ſo hat ſich gerade darin der Genius des plaſtiſchen Künſtlers am meiſten bewährt. Die Plaſtik fordert Stetigkeit, Haltung, Ruhe. Der Gegenſtand, welchen der Meiſter zu behandeln hatte, gebot Bewegung, Unruhe, Eile. Der Meiſter hat aber in alle Geſtalten eine ſolche Würde gelegt, daß ſchon hiedurch eine dem plaſtiſchen Geſetze zuwiderlaufende Haſt und Aufregung vermieden werden mußte. Zwar war ihm in der erhobenen Arbeit mehr Annäherung zu den Freiheiten der Malerei geſtattet. Doch iſt eine Haltung, ein Maaß und mitten unter kriegeriſchen Geſchäften eine antike Ruhe über dem Ganzen ausgegoſſen, die den befriedigendſten Eindruck auf das Gemüth des Beſchauers hervorbringt. Man weiß in der That nicht, welchem der beiden Blätter — Victoria, vom Adler zum raſchen Siege getragen, und dieſelbe, zur Schlacht vom Löwen begleitet — man in Hinſicht der Compoſition, die ſo bedeutungsvoll, als einfach iſt, und in Betreff der Ausführung den Vorzug geben ſoll. Namentlich iſt auch der mit offenem Rachen zum Kampfe anſpringende Löwe mit überraſchender Treue gebildet und ein würdiges Gegenſtück zu den herrlichen ruhigen Löwen, von welchen wir bei dem Denkmal Blüchers reden werden. Dieſe drei Blätter ſind von Buchhorn geſtochen; der Stich — ausgenommen die verfehlte Zeichnung des mittleren Blattes — macht auf ehrende Anerkennung Anſpruch; er iſt mit kräftigen Linien durchgeführt und von hellen Schatten begleitet, ſo daß er ſein plaſtiſches Original verkündet.

(Die Fortſetzung folgt.)

Neue Kupferſtiche und Lithographien.

Ein ſo eben erſchienenes Blatt ſtellt den Evangeliſten Johannes dar, wie er, voll der göttlichen Offenbarungen, den treuen Adler zur Seite in beſonnener Ruhe ſein Evangelium aufſchreibt. Das Original iſt von Johann von Fieſole al Fresco gemalt und befindet ſich im Vatikan in der Kapelle des Papſtes Nicolaus I., dem das Verdienſt gebührt, den Werth dieſes Meiſters beſonders erkannt und ihn vorzüglich begünſtigt zu haben. Unſtreitig kann es den würdigſten Leiſtungen deſſelben beigeſellt werden, und bedarf, am beſten und eindringlichſten für ſich ſelbſt ſprechend, der Anpreiſung nicht. Die Abbildung iſt zwar ſchon im Jahr 1825 von Stölzel in Rom umrißartig, mit etwas ausgeführten Schatten geſtochen, allein, ſo viel uns bekannt iſt, erſt jezt durch den Kunſthändler, Herrn Börner zu Leipzig, in den Kunſthandel gebracht worden. Sie gibt den Geiſt des alten Meiſters, welcher durch die Kindlichkeit und Innigkeit ſeiner Werke für Andacht und religiöſe Erhebung ſo ergreifend wirkt, trefflich wieder, was um ſo erfreulicher iſt, als dieſe Auffaſſung beſonders ſchwierig und nur einem verwandten Gemüthe gelingen kann, wir aber nur ſo wenige gelungene Abbildungen nach den Werken der älteren italieniſchen Meiſter, namentlich nach den Werken des Johann von Fieſole beſitzen, indem die Krönung der Maria und die Wunder des heiligen Dominicus, welche Ternite herausgab, und A. W. von Schlegel erläuterte, wohl ziemlich das lezte ſeyn werden, was, des Meiſters würdig, bisher erſchienen iſt. Für die gegenwärtige Zeit aber ſind ihre Werke ganz beſonders darum wichtig, weil ſie den beſten Beweis liefern, daß myſtiſche und pietiſtiſche Spielereien für wahrhaft fromme, aus religiöſer Begeiſterung hervorgegangene Kunſtbildungen nicht im geringſten erforderlich, der Kunſtbildung vielmehr nur hinderlich ſind. Die Bezeichnung als Johann den Täufer in der Unterſchrift iſt dagegen gewiß unrichtig, denn das Evangelium und der Adler, waren bisher immer ausſchließlich Attribute des Evangeliſten, weshalb wir ihn auch als ſolchen bezeichnet haben und hierin nicht zu irren glauben. Preis des Blattes 1 Thaler.

Weniger Gutes vermögen wir von zwei Nachbildungen zu berichten, welche im lithographiſchen Inſtitute der Herrn Sachſe zu Berlin ſo eben erſchienen ſind, und die beiden von Jazet nach Horace Vernet's berühmten Bildern Mazeppa in geſchabter Manier geſtochenen Blätter in kleinem Maßſtabe wiedergeben. Zwar verkennen wir die Schwierigkeit des Unternehmens nicht, indem Jazets Blätter zu den impoſanteſten Leiſtungen der neueren franzöſiſchen Schule gehören und Earloms beſten Werken an die Seite geſezt werden können, ſo daß es faſt den Anſchein hat, als wollten beide Schulen die Rollen wechſeln, die Schabkunſt auf die Franzoſen, die eigentliche Stecherkunſt in der Linienmanier auf die Engländer übergehen — allein bei größerm Fleiße würde es dennoch möglich geweſen ſeyn, dieſer Nachbildung mehr von der kräftigen und ſchauerlichen Haltung des Originals in den Schattenpartien mitzutheilen. Sie hat jedoch das Verdienſt der richtigen Zeichnung und liefert eine Anſchauung von der Idee dieſer Bilder, die unſtreitig zu den bedeutendſten Compoſitionen ihres Meiſters gehören. Schrecken und Grauſen bis zum Emporſträuben der Haare ergreifen unwillkührlich den Beſchauer, namentlich in dem Blatte, wo das dem Sturmwinde gleich daher brauſende Pferd den heißhungrigen Wölfen durch einen Sprung in's Waſſer zu entfliehen ſucht, wogegen es vielleicht nicht unangemeſſen geweſen wäre, wenn der Künſtler auf dem zweiten Bilde, wo das Pferd ſterbend hingeſunken iſt und ſtaunend von ſeinen wilden Gefährten umſtanden wird,

Digitized by Google

in der Ferne die nahende Rettung des Unglücklichen von dem grauſamen Tode, dem wir anſcheinend ihn preisgegeben ſehen, mit wenigen Zügen angedeutet und ſo die Diſſonanz wieder aufgelöst hätte.

Nbrg.

Jmr.

Stuttgart.

Zum Andenken an die im Februar 1828 von den noch lebenden Lehrern und Zöglingen der ehemaligen Hohen-Carls-Schule in Stuttgart begangene Jubelfeier der Geburt des verſtorbenen Herzogs Carl Eugen von Würtemberg, wurde im vorigen Jahre, auf Veranlaſſung des allen in Oberitalien reiſenden Deutſchen, wohlbekannten Landammanns Reichmann, eine Medaille von F. Putinati in Mayland gravirt, welche nicht nur den Theilnehmern an jenem Feſte, ſondern jedem Freunde der deutſchen Literar- und Univerſitäts-Geſchichte intereſſant ſeyn muß.

Die Medaille iſt etwas größer als ein Kronenthaler. Auf der Vorderſeite iſt das Bildniß des verewigten Fürſten in dem Coſtüme ſeiner Zeit und Mode, von der Linken zur Rechten gewandt. Der Kopf iſt ausdrucksvoll, und das Ganze ſchön gearbeitet. Aber die Aehnlichkeit fehlt, weil dem Künſtler nur ein kleines Bildchen von ſeinem Original verſchafft worden. Die Schuld des Uebels liegt ſomit in den Umſtänden, nicht in dem braven Meiſter.

Die Umſchrift des Bildes lautet:

CAROLVS EVGENIVS PATER ATQVE PRINCEPS.

Die einfache Kehrſeite hat einen Lorbeerkranz, deſſen Kreiſe zunächſt die Worte ſtehen:

CaroLI festVM saeCVLare Vos hoDIe IVVat.

Von dieſen Worten iſt die weitere Inſchrift eingeſchloſſen:

CAROLINAE. CONDITORI.
EDOCTI.
MEMORES. GRATI.
XI. ID. FEBR.
MDCCCXXVIII.

Dieſe Inſchriften waren bei dem ſeltenen Jubelfeſte in den Decorationen der Verſammlungsſäle angebracht und dienten noch beſonders dazu, den Theilnehmern den ſchönen Tag der Wiedervereinigung mit alten Spiel-, Lern- und Lebensgenoſſen zu vergegenwärtigen.

Anzeige.

Durch den günſtigen Erfolg der vorjährigen Kunſtausſtellung aufgemuntert, hat der hieſige Kunſtverein ſich veranlaßt gefunden, zum Frühjahr 1831 eine dritte Ausſtellung zu veranſtalten, deren Leitung den Unterzeichneten übertragen worden. Sie haben daher die Ehre die hieſigen und auswärtigen Künſtler einzuladen, dieſes Unternehmen mit Werken ihrer Hand zu unterſtützen. Unter der Adreſſe der Commeter'ſchen Kunſthandlung hieſelbſt, erbitten ſie ſich die gefällige Anmeldung bis Ende December d. J. und die Einlieferung der Werke ſelbſt vor Ende Februar 1831. Der Verein übernimmt bei Einſendung von Originalwerken, mit Fuhr- oder Schiffsgelegenheit, die Koſten der Her- und Rückfracht; muß jedoch bei Skulpturen und Gemälden von großem Umfange, ſo wie bei außerhalb Deutſchland befindlichen Gegenſtänden um vorherige Anfrage bitten. Poſtſendungen werden unfrankirt nicht angenommen.

Den Verkauf beſorgen Unterzeichnete, ohne irgend eine Proviſion dafür in Abzug zu bringen, und erſuchen daher um Aufgabe der lezten Preiſe der zum Verkauf beſtimmten Werke.

Hamburg, im April 1830.

K. Sieveking, Syndikus. A. Abendroth, Dr.
S. Bendixen. F. Geo Stammann. O. C. Gädechens jr.

Neue Kupferwerke und Kupferſtiche.

1) Etudes d'architecture civile etc., von Mandar, 11te Lieferung, bei Carilla Goeury Quai des Auguſtins.
2) Principaux monumens et vues pittoresques de la ville de Paris, gezeichnet von Civeton und geſtochen von Dávan, mit Text. Bei Vallardi, Quai Malaquais.
3) Portraits des Français célèbres etc., 12te und lezte Lieferung in Stahl geſtochen. Preis des Heftes 3 Fr. 50 Cent. Bey Didot. Jakobsſtraße. 24.
4) Musée de peinture et de sculpture, ou recueil des principaux tableaux, statues ect. des collections publiques et particulières de l'Europe, geſtochen von Réveil, mit hiſtoriſchen Notizen von Duchesne dem ältern. 74ſte Lieferung. Bei Audot. Straße des Maçons-Sorbonne. 11.
5) Pompei, choix d' édifices inédites. Erſter Theil, Maison des poètes tragiques, von den HH. Raoul-Rochette und Bouchet, Architekt. 3te Lieferung. Bei Bance. Straße St. Denis. 214.
6) Casimir-Perrier, mit dem Grabſtichel von Lefèvre nach Hersent. 12 p. auf 10. Bei Giraldon, Durchgang Vivienne. 26.

N°. 45.

Kunſt-Blatt.

Dienſtag, 8. Juni 1830.

Neue Kupferwerke.

Abbildungen der vorzüglichſten Werke von Chriſtian Rauch, Bildhauer Seiner Majeſtät des Königs von Preußen. Mit einem erläuternden Texte von Dr. G. F. Waagen. Erſte Lieferung: Denkmal des Generals Grafen Bülow von Dennewitz. Zweite Lieferung: Denkmal des Generals von Scharnhorſt. Dritte Lieferung: Denkmal J. M. der Höchſtſeligen Königin Louiſe zu Charlottenburg. Denkmal S. M. des Königs Maximilian Joſeph zu München. Denkmal auf A. H. Franke zu Halle. Blüchers Denkmal zu Berlin, drei Blätter. Vierte Lieferung: Blüchers Denkmal zu Berlin. Viertes bis achtes Blatt. Berlin, in Commiſſion bei Schenk und Gerſtäcker. 1827. 1829. Reg. Folio.

(Fortſetzung.)

Ueber das Standbild des Generals von Scharnhorſt ſagt der Verfaſſer des Textes: „Wie Scharnhorſt von Se. Majeſtät dem Könige von Preußen die ehrenvolle Aufgabe zu Theil wurde, durch Lehre und Zurüſtung aller Art mächtig auf die Herbeiführung der ſpäteren glänzenden Ergebniſſe zu wirken, ſo iſt er auch hier, wie über dieſen großen Gegenſtand nachſinnend und mit der Rechten bedeutend, vorgeſtellt. In der Linken hält er in derſelben Beziehung eine Rolle, während Bülow, dem ein ſo herrlicher Antheil der reichen Erndte geworden, welche jener weislich geſtreuten Saat entkeimte, mit der Hand an das Schwerdt faßt. Ungemein ſinnreich ſtützt Scharnhorſt ſich auf einen Lorbeerſtamm mit abgehauenen Zweigen, der unten einen friſchen Sproß treibt. Er hatte nämlich ſich des ihm von ſeinem König geſchenkten Vertrauens würdig erwieſen, und den Stamm gepflegt und in fruchtbaren Boden geſezt, deſſen volle Krone zu ſehen ihm leider nicht beſchieden war.“ Die Figur iſt auf ähnliche Weiſe, wie jene Bülow's, bekleidet. Nur, daß der Mantel über der rechten Schulter zuſammengehalten mit reichem Kragen über den Rücken fällt, den rechten Arm und die rechte Seite völlig frei gibt, den linken Arm hingegen, womit ſich der Held auf den Baumſtamm lehnt, bis auf die mit einer Rolle verſehene Hand bedeckt. Das Haupt iſt etwas geſenkt, wie das des Weiſen, der ſich lehrend, ermunternd, mahnend zu den Unwiſſenden und Hülfloſen herabläßt. Der Ausdruck ruhigen Nachdenkens und ernſter Milde gibt ſich kund in der Phyſiognomie. Die ganze Geſtalt bildet den ſprechenden Pendant zu der Statue Bülow's; dort ernſtes Sinnen, hier kräftige That; dort Vorbereitung und Bahnung des Weges, hier die Ankunft am Ziele; dort Anſtrengung, Sorge, Mühe, hier von dem Glück — aber das Glück iſt Gottheit — geſegneter raſcher Erfolg. Scharnhorſt iſt gleichfalls auf zwei Blättern, von der rechten und von der linken Seite, aufgenommen; erſteres Blatt iſt von F. Berger, lezteres von L. Buchhorn, geſtochen. Auf dem lezteren Blatte ſcheinen uns die Füße nicht im richtigen Verhältniſſe zu der Platte, auf der ſie ſtehen ſollen, geſtellt zu ſeyn; der linke iſt beinahe über die Linie des rechten hinübergerückt. Es iſt zwar nicht ſelten, und beſtätigt ſich gerade an dieſem Standbilde Scharnhorſts, daß Rauch die Füße mehr nach vorne, als nach den Seiten hin ſpaltet: aber ſo geſpalten, wie es hier erſcheint, ſind Scharnhorſt's Füße im Original nicht, wie ſolches auch aus der richtigeren Zeichnung des anderen Blattes von Berger erhellt.

An der Vorderſeite des Fußgeſtelles iſt wieder ein preußiſcher Adler, deſſen Stich aber unterblieb, weil das Bild in gleichen Verhältniſſen, wie das unter Bülow befindliche gearbeitet iſt; die Inſchrift lautet hier:

FRIDRICH WILHELM III. DEM GENERAL VON SCHARNHORST IM JAHRE MDCCCXXII.

War es bei den Reliefs am Fußgeſtelle Bülow's die Victoria, ſo iſt es hier Minerva, durch deren Leitung und Eingebung dem Feldherrn das Gelingen ſeines Berufes und die Rettung des Vaterlandes zu Theil wurde; Minerva, wie ſie die Kriegskunſt als Wiſſenſchaft lehrt, wie

Digitized by Google

ſie die Bewaffnung des zum Freiheitskampfe aufgeſtandenen Volkes beſorgt, wie ſie im Kampfe die ihrem Dienſt ergebenen Streiter begleitet und ſchützt. Auf dem erſten Blatte (linke Seite des Fußgeſtelles) ſteht die Göttin erhöht und neben ihr zu jeder Seite ein Schüler; hinten iſt ihr Tempel zu ſehen, von vier canelirten Säulen mit Capitälern getragen, welche leztere der Minerva Attribut, die Eule, enthalten. Auf einem Gemäuer hat Minerva ihr Buch mit den Namen der größten Schriftſteller über Kriegskunſt aufgeſtellt und beleuchtet ſeinen Inhalt mit der Fackel. Die rechte Hand weiſt auf die Namen, unter welchen als der lezte der von Scharnhorſt ſteht. Von den beiden Schülern ſchreibt der eine auf ſeine Tafel die Lehren der Göttin, der andere hat ſein Buch geſchloſſen und hört aufmerkſam der göttlichen Lehrerin zu. — Die Rückſeite des Fußgeſtelles zeigt Minerva als Vorſteherin der Ausrüſtung. Ein Mann kniet ſeitwärts, um mit kräftig geſchwungenem Beile den lezten Baum zu fällen, während ein anderer die aus den früher gefällten Bäumen gefertigten Lanzenſchafte im Arme hält, und eines derſelben der auf erhabenem Geſtein ſitzenden Göttin darbietet, voll freudiger Bewunderung wahrnehmend, wie ſie durch Befeſtigung des Eiſens es zur gewaltigen Waffe umſchafft. Die leichtere Kopfbedeckung hat Minerva hier mit dem prachtvollen Kriegshelme vertauſcht. Mantel und Kleid iſt in den großen, weiten Maſſen der Velletriſchen Statue gehalten. Die beiden Jünglinge ſind mit einfachem Mantel umgeben, der auf der erſten Tafel über der Schulter geknöpft, auf der zweiten bei dem einen um den ganzen Leib und die Schultern geworfen, bei dem andern blos um die Lenden gebunden iſt. — Die dritte Tafel (rechte Seite des Fußgeſtells) eröffnet den Kampf. Minerva als πρόμαχος, Vorkämpferin, führt ihre Schüler in die Schlacht. Sie ſchreitet mit erhobenem Schild und mit geſchwungenem Speere voran, ihre Schützlinge, gleichfalls bewaffnet, zu beiden Seiten; der eine eilt in den Kampf mit vorgehaltener Lanze, der andere wendet ſein Haupt nach der hülfreichen Göttin zurück und ſtärkt an ihrem Anblicke ſeinen Muth. „Der Oelbaum mit dem Vogel der Weisheit hinter ihrem Rücken deutet zweckmäßig darauf hin, wie ſie den Krieg nur lehrt und übt, um den Frieden und ſeine Künſte zu ſchirmen.“ Die beiden Streiter ſind nach Art der äginetiſchen Bildwerke bewehrt, doch mit Annäherung an die moderne Bekleidung. Dem älteren iſt die Nationalität in der Kopfform und im Schnurrbart aufgedrückt. — Auch dieſe drei Scenen ſind in Einem Geiſte geſchaffen und tragen einen gleichen Charakter. Die hohe, herrliche Geſtalt Minerven's ragt gebietend und ſegnend hervor und bezeugt, wozu die Geſchichte — namentlich aber auch die neueſte Geſchichte — des preußiſchen Staates die glänzendſten Belege liefert, daß nur von der Intelligenz der Verwaltung, von der Bildung des Volkes der wahre Flor eines Landes und ſeine achtungeinflößende Stellung unter den übrigen Nationen zu jeder Zeit ausgehe. Mit königlicher Würde ſteht und kämpft die Göttin. Die vortreffliche Draperie entſpricht auch hier dem Geiſte des Ganzen. Großartig und ſchlicht, wie ſie ſind, können dieſe Bilder nicht anders, als eine harmoniſche Wirkung von Wohlgefallen und Hochſinn in der Seele des Beſchauers hervorrufen. Die Zeichnung iſt richtig auf den copirten Blättern; der Stich von Berger klar und beſtimmt, obwohl minder fein und ausgeführt, als die Stiche von Buchhorn. — Auf einem lezten Blatte, das aber erſt mit der dritten Lieferung nachgeſendet worden iſt, hat man die Anſicht von der örtlichen Aufſtellung der beiden Denkmale von Bülow und Scharnhorſt, ſo wie der beiden von Blücher in Berlin und Breslau. Die Anordnung der einfachen Fußgeſtelle, welche bei den Denkmalen auf Bülow und Scharnhorſt mit einer dreifachen Stufe zu unterſt umgeben ſind, rührt von Schinkel her. Die Zeichnung dieſes Stiches aber, von Thaeter, iſt flüchtig in der Ausführung der einzelnen Figuren, was zwar allerdings nicht der nächſte Zweck dieſes Blattes iſt, aber doch bei einem ſonſt ſo rein und ſorgſam ausgeſtatteten Werke nicht fehlen ſollte.

Dritte und vierte Lieferung. Hier begegnen wir zuerſt dem Denkmal J. M. der Höchſtſeligen Königin Louiſe von Preußen zu Charlottenburg, brav geſtochen von J. Caſpar. Die Länge der etwas über lebensgroßen Statue mit dem Lager beträgt 6 Fuß 10 Zoll. Das Fußgeſtell aber iſt 7 Fuß 10 Zoll lang und 3 Fuß 3 Zoll breit. Auf dem prachtvollen, königlichen Ruhebette ſchlummert die unvergeßliche Fürſtin, die der Liebling von ganz Deutſchland, wie der Engel ihres Volkes war; die Arme ſind unter der Bruſt übereinandergelegt; eben ſo der rechte Fuß über den linken, wie in bequemer Ruhe, hingeſtreckt. Den zarten Leib bedeckt ein dünnes Gewand, deſſen verkürzte Aermel die Arme vom Ellenbogen an frei laſſen und das in reichen Falten über die Füße herabfällt. Auf einem mit den Inſignien der preußiſchen Königswürde verbrämten Teppich oder Mantel, der das Bett überdeckt, ruhet die theure Geſtalt. Aehnliche Ornamente ſind an dem ausnehmend ſchön gearbeiteten Fußgeſtell angebracht. — Das königliche Diadem liegt um das Haupt der entſchlummerten Frau, aber das größere Diadem des menſchlichen Adels und weiblicher Anmuth und Würde, wahrer Holdſeligkeit, iſt über die Züge des Angeſichts und über die Haltung und Lage der ganzen Geſtalt ausgebreitet. Den Reichthum kleiner Falten möchten wir nicht, wie ſchon geſchehen iſt, dem Meiſter zum Vorwurfe machen; es iſt auch hier die Naturtreue unverkennbar, und der denkende Künſtler konnte ſelbſt am eheſten vorausſetzen, daß größere Flächen und

Digitized by Google

Formen der Bekleidung den Eindruck des Kopfes nicht nur nicht heben, ſondern leicht dieſem ſchaden möchten. Ueber das Geſchichtliche dieſes Nationalkunſtwerkes führen wir aus dem Texte Folgendes an: „Nachdem das Modell im Jahre 1811 an dem Orte ſeiner Beſtimmung ſelbſt ausgeführt war, wurde daſſelbe, um ſich der Güte des Marmorblocks zu verſichern, unter der Aufſicht des Künſtlers zu Carrara aus dem Groben gearbeitet, in Rom aber von ihm vollendet. In Folge des großen Beifalls, welchen ſich dieſes Werk unter Künſtlern und Kunſtfreunden daſelbſt erwarb, wurde Rauch zum Mitgliede der Akademie von S. Luka ernannt. Im September des Jahrs 1814 zu Livorno auf der Brigantine Aleſſandro (Kapitän William Cram) als auf dem erſten Schiffe, welches nach dem Frieden von Paris von dort nach Hamburg abging, verladen, ſollte es nicht ohne allen Unfall den Ort ſeiner Beſtimmung erreichen. Da das Schiff nämlich unter der Flagge von England ging, welches damals mit den vereinigten Staaten von Nordamerika im Kriege begriffen war, wurde es von einem amerikaniſchen Kaper genommen, und das Denkmal lief ſolcher Weiſe Gefahr, in ſehr entfernte Gegenden entführt zu werden, wenn das Schiff nicht glücklicher Weiſe ſehr bald von einem engliſchen Kaper wieder genommen worden wäre, welcher es in Gerſey aufbrachte. Von dort aus ließ die engliſche Regierung das Denkmal auf einem königlichen Kutter unverzüglich nach Hamburg abgehen, ſo daß es am 30. Mai des Jahres 1815 bereits zu Charlottenburg aufgeſtellt war.“ — — Zwei herrliche Kandelaber, von welchen der eine die Arbeit von Tieck iſt, ſtehen zu den Seiten am obern Theile des Monumentes. Sinnvolle Symbole und Figuren zieren dieſelben. — Es iſt bekannt, daß Rauch in ſtiller Begeiſterung und Liebe eine freie Copie dieſes einzig ſchönen Denkmals gefertigt und deſſen Vollendung vor noch nicht langer Zeit bekannt gemacht hat. Wir ſind aber begierig, eine umſtändliche Angabe des Verhältniſſes zwiſchen dem Original und der Replica zu empfangen, und wundern uns darüber, daß ſolches nicht ſchon in öffentlichen Blättern geſchehen iſt.

Das Denkmal Seiner Majeſtät des Höchſtſeligen Königs Maximilian Joſeph von Bayern, zu München, ſoll, auf Beſtellung der Stadt München, erſt errichtet werden, und iſt hier nur im kleineren Maßſtabe auf dem von Klenze geiſtreich angeordneten Fußgeſtelle mitgetheilt. Die Bildſäule, ſo wie das ganze Fußgeſtell, wird in Bronze gegoſſen. Leztere wird in ihrer ſitzenden Stellung eine Höhe von 12 Fuß, das Ganze die von 30 Fuß erhalten. Der König hält in der Linken den Scepter und ſegnet mit der erhobenen Rechten ſein Volk, welches in ihm einen der populärſten und gutmüthigſten Fürſten beſaß. Einen merkwürdigen Gegenſatz gegen die Statuen der Päpſte in den marmornen Hallen der Peterskirche bildet das ähnliche Denkmal eines treuen Völkerhirten unter freiem Himmel auf offenem Platze in der Mitte ſeines Volkes. Die Reliefs am Fußgeſtelle ſollen erſt noch komponirt werden und ſich auf die wichtigſten Momente der langen Regierung des vorigen Königes von Bayern beziehen. Auch verlautet, daß in dem Architektoniſchen des Monumentes noch einzelne Veränderungen vorgenommen werden ſollen. Der Stich von Thaeter iſt auch hier mehr für die Kenntniß der örtlichen Verhältniſſe, als für die der Figuren berechnet.

(Die Fortſetzung folgt.)

Garneray's Gemälde der Schlacht von Navarin.

Lyon, 3. Mai 1830.

Der Seemaler L. Garneray wurde, wie bekannt, von der franzöſiſchen Regierung beauftragt, ein Gemälde des Seetreffens von Navarin anzufertigen. Zur genauern Darſtellung machte er eine Reiſe an Ort und Stelle. Er iſt zurückgekehrt, ſein Bild iſt fertig und wurde bei ſeiner Durchreiſe durch Lyon dem Publikum zur Beurtheilung aufgeſtellt. Weniger Kunſtliebe, als Schauluſt und der gekitzelte Nationalruhm treibt die Franzoſen ſich den Eintritt mit einem Franken zu erkaufen. Das Bild, auf Leinwand gemalt, hat 12 Fuß Länge und 9 Fuß Höhe. Es iſt von dem ſüdöſtlichſten Theile der Inſel Sphacteria aufgenommen, die bekanntlich den Golf von Navarin, wie eine Barre ſchließt. Wir erblicken dieſen Buſen in ſeiner ganzen Ausdehnung von Südweſt nach Südoſt. Im Vordergrunde des Bildes links haben wir einen Theil der beſagten Inſel, auf welcher in dem weißen Kalkfelſen eine Batterie errichtet wird, die eben auf die in den Golf einſegelnden engliſchen Schiffe Cambrian und Glasgow Feuer gibt. Dieſe, welche das Feuer erwiedern, bilden mit dem ganzen Meeresſpiegel des Eingangs in den Golf den Vordergrund rechts. Im Mittelgrunde erblickt man zur rechten Seite das Neokaſtron (Navarin) und in einem Halbkreiſe, von dort aus bis zur Inſel Sphacteria ziehend, die türkiſchen Schiffe und die vereinigten Flotten der drei Mächte. Im Hintergrunde ragt das Ufer des Peloponneſos aus dem Meere hervor und Meſſeniſche Berge erheben ſich weit über die Maſſen der Flotten. Dies iſt in einigen Zügen die Anordnung des Ganzen. Prüfen wir ſie. Von einem Seetreffen und namentlich von einem ſolchen, wo es auf Zerſtörung ſämmtlicher feindlicher Schiffe abgeſehen iſt, erwartet der Beſchauer ein Bild, was ihn recht eigentlich in dieſe Zerſtörung und in die Einzelnheiten hineinführt. Das war aber dem Künſtler unter den gegebenen Anforderungen unmöglich. Die Re-

Digitized by Google

gierung, die ihn an Ort und Stelle geſendet hätte, verlangte vor Allem die möglichſt größte Genauigkeit und hiſtoriſche Treue. Darum mußte der Künſtler nicht blos die Gegend genau copiren, ſondern mit Zirkel und Lineal ſein Werk anfangen. Der Punkt der Aufnahme iſt glücklich gewählt. Von dem äußerſten Ende der Inſel ſieht man den ganzen Golf, ſieht man die Einfahrt in denſelben und den Peloponnes. Man mußte aber alle Schiffe ſehen können; das war eine Hauptbedingung des geſchichtlichen Dokuments. Das Bild mußte mithin den genauen Schlachtplan zur Unterlage haben, jedes bedeutende Schiff mußte genau porträtirt, kein Seegel, kein Tau, keine Schießſcharte vergeſſen werden. Was blieb nun der freien Phantaſie noch übrig? Garneray hat verſucht, trotz allen dieſen Anforderungen, noch Lebendigkeit in das Bild zu bringen; aber er hat es nicht erreichen können. Wir ſehen eine große Flotte aus ziemlicher Entfernung. Rauch und Feuer deckt einige Theile; Pulverdampf geht aus den Schießlöchern hervor; die in der Luft fliegenden Steine zeigen, daß die auf die Batterie feuernden Schiffe nicht blind geladen haben; im Hintergrunde iſt ein brennender Brander mit dicken Farben aufgetragen, die Ueberreſte eines andern gehen eben unter; die Mannſchaft auf den zwei in den Golf einlaufenden Schiffen füllt Verdeck und Maſtkörbe; aber — alle dieſe Einzelheiten, die auf Leben deuten, ſind im Verhältniß des Bildes ſo klein, daß ſie kaum bemerkt werden. Die außerordentlich ruhige Haltung der Schiffe; der ſenkrecht erhabene Maſtenwald, durch den man, nach Hebels Ausdruck, ſich kaum mit ſeinen zwei Augen durchſechten kann, überwiegt (da man den Kanonendonner in einem Bilde nicht hört) das bischen Rauch und Feuer. Der friedliche blaue Himmel und die ſtille See helfen dazu. Die erwähnte Batterie im Vordergrunde des Bildes iſt mit einigen Figuren belebt, aber auch ſie drücken faſt nur Ruhe aus. Ein Türke liegt zwar lang ausgeſtreckt auf dem Bauche, und ſcheint in dieſer Stellung mit muſelmanniſchem Eifer auf die engliſche Fregatte zu zielen, ein anderer kauert in einer Ecke der Schanze, um den Kugeln zu entgehen, man ſieht auch wohl gelegentlich einen Todten. Das will wohl andeuten, es gehe ſcharf her. Die Gruppe türkiſcher Befehlshaber aber, die unmittelbar dabei ſtehen, drückt einen ſolchen Grad von Gleichgültigkeit aus, daß ſelbſt die Gruppe zweier um einen Trunk Streitenden, ſo wenig ſie auch in's Bild paßt, die Einbildungskraft nicht ſo irre führt. Wenn dieſe Beurtheilung des Bildes ſich faſt bei Jedermann ausgeſprochen hat, ſo wollen wir dennoch dem Maler damit keinen abſoluten Vorwurf machen. Möglich wäre es, daß er dieſes untoward event gerade abſichtlich in ſeiner kalten Natur dargeſtellt hat, da er es als ein luſtiges Gabelfrühſtück, bei dem es nicht gerade ganz gemüthlich hergeht, auffaßte. Dann hatte er alſo im Sinne eine Satyre zu malen, oder es geſtaltete ſich dazu ſein Bild unter der Macht der Umſtände.

Was die Farbengebung anlangt, ſo haben wir uns die griechiſchen Himmel nach allen Beſchreibungen anders vorgeſtellt. Der gräuliche Ton wollte nicht zu dem Bilde paſſen, das wir uns von der oft gerühmten durchſichtigen Luft, durch welche man alle Umriſſe ſo leicht erkennt, gemacht hatten. Im Uebrigen entbehrt das Gemälde keineswegs der Harmonie und Auffaſſungsgabe der Einzelheiten. Deutlicher tritt des Verfaſſers Geſchicklichkeit noch aus vierzig kleinen Aquarellbildern hervor, die zu gleicher Zeit mit dem Großen aufgeſtellt waren. Wir erhalten in denſelben Vorſtellungen der verſchiedenen Häfen Frankreichs. Je mehr uns die charakteriſtiſche Auffaſſung der einzelnen, von denen uns mehrere an Friedrichs Gemälde erinnerten, anzog, um ſo mehr ſind wir gezwungen den lauen Eindruck des großen Bildes auf uns durch die ungünſtigen Umſtände zu entſchuldigen. Eine Darſtellung des Hafens von Navarin, am Tage nach dem Gefecht in Aquatinta-Manier, hat uns beſonders angeſprochen. Die durch feuchten Rauch und Nebelſtrahlen brechende Sonne iſt im Bilde. Dadurch werden alle Schattenmaſſen von Schiffen und Wogen bedeutender, dadurch wird die Troſtloſigkeit des Anblickes vermehrt, den die Werke zerlöcherter Schiffe und damit verbundene Scenen auf uns machen. Eine Bleiſtiftzeichnung von Algier zog unter den jetzigen Umſtänden die Menge der Schauer an; uns waren einzelne Steindrücke von griechiſchen Landſchaften und namentlich die Ebenen des Eurotas viel intereſſanter. Sie werden einen Theil des von Stackelberg angekündigten Werkes über Griechenland ausmachen, und hoffentlich manchen Künſtler zu einer Reiſe nach Griechenland einladen.

Wir können nicht von dem Künſtler ſcheiden, ohne zu erwähnen, daß er nebſt mehreren andern Malern an der Expedition nach Algier Theil nehmen wird. Möge er ſich immer mehr vervollkommnen; denn trotz ſeiner großen Kunſtfertigkeit bleibt noch viel zu thun übrig, bis er den Seebildern eines Vernet mit ſeinen Arbeiten gleichkommt.

D.

Berichtigungen.

Im Kunſtbl. No. 2 Sp. 1 ſt. Patrokles l. „Patroklus.“ — No. 3 S. 11 Sp. 2 ſt. Fichtenkrone l. „Eichenkrone.“ — Ebend. ſt. Flotina l. „Plotina.“ — No. 4 S. 15 Sp 1. ſt. Aubny le Comte's l. „Aubry-le-Comte's.“ — Ebendaſ. ſt. nach dem venetianiſchen Original l. „nach dem vermeintlichen Original.“ — No. 21 S. 82 Sp. 1 ſt. aus einer organiſchen Scala vegetabiliſcher Formen zu reſtauriren l. „conſtruiren.“

— N°. 46.

Kunſt-Blatt.

Donnerſtag, 10. Juni 1830.

Neue Kupferſtiche.

Orpheus Plutonem reposcit Eurydicen. Ludovici I. Bavariae Regis auspiciis Petrus Cornelius Eq. pinxit in camera Glyptothecae. Eugen Eduard Schaeffer sculps. Gr. Quer Fol. Leipzig in Commiſſ. bei Börner.

Dies Blatt ſtellt eines der drei großen Hauptbilder aus dem Götterſaal der Glyptothek, die Unterwelt, dar. In der Mitte ſitzen Pluto und Proſerpina auf erhöhtem Thron, und vor ihnen ſteht Orpheus, die Leyer rührend, um durch die Töne ſeines Geſangs die geliebte Gattin von den Herrſchern der Schattenwelt zu erbitten. Vor ihm ſteht Eros, ihm die Worte zuflüſternd, die den ſtrengen Hader zu beugen vermögen. Aber Pluto ſcheint kaum noch bewegt; nur läßt er Proſerpina ſeine Hand, die von Schmerz und von Sehnſucht nach der Oberwelt ergriffen ſcheint. Eurydice ſelbſt, eine liebliche Geſtalt, ſteht hinter dem von bleichen Flammen erleuchteten Thron, mit dem Arm auf die Brüſtung geſtützt, wie verloren in den Anblick des geliebten Gatten, und ſchon, weil ſie ihn hier ſieht, auch der Erhörung ſeiner Bitte gewiß. — Zur Seite des Thrones links ſitzen die drei Höllenrichter; ernſte greiſe Männer von ſcharfen und ſtrengen Zügen; Schatten umdrängen ſie, von Hermes geführt, ihren Urtheilsſpruch erwartend, der Fährmann, der ſie über den Styx gebracht, ſizt im Kahn am Ufer. Weiter nach vorn liegt der dreiköpfige Cerberus, vor dem ein Knabe, ihm ein Brod reichend, vorbeigeht. — An den Stufen des Thrones rechts ſieht man die Erinnyen gelagert, und hinter ihnen den Styx, aus deſſen Urne der dunkle Strom quillt. Den übrigen Raum füllen die Schreckniſſe der Unterwelt, die Danaiden mit ihren zerlöcherten Gefäßen, Meduſa mit den Schlangenhaaren, und Siſyphus, der ſeinen Stein wälzt. Ein dunkler Himmel liegt über dieſer Scene, und nur gegen die Seite der angekommenen Schatten hin erleuchtet ein Dämmerlicht, von der Oberwelt hereinbringend, den Horizont.

Nächſtdem zeigt der Kupferſtich die halbkreisförmige architektoniſche Umgebung des Bildes, ſo wie den an der untern Seite hineinragenden Giebel der Thüre, alles mit Stuccaturen und Vergoldungen geziert. Ueber dem Gemälde ſieht man den Raub der Proſerpina, ein Relief, nach Cornelius Zeichnung von Stieglmayer ausgeführt, und unterhalb im Giebel, die Wiedervereinigung der zurückgekehrten Proſerpina mit Ceres, ein Hochrelief von Schwanthaler.

Der junge Künſtler, der dies Blatt geſtochen, hat ſich von ſeinem erſten Verſuch an für die Werke der lebenden deutſchen Maler entſchieden, und ein Kopf, den er vor einigen Jahren nach dem Carton der Verkaufung Joſephs, von Overbeck, gearbeitet hat, bezeugte als erſte Probe ſeinen Beruf. Hierauf entſchloß ſich Cornelius, ihm den Stich ſeiner Freskogemälde im Götterſaal der Glyptothek zu übergeben, und das angezeigte Blatt iſt die Frucht einer mehrjährigen, unter den Augen des Meiſters vollendeten Arbeit.

Jedem Künſtler, welcher Gedanken bildet, muß, wenn von einer Nachbildung ſeiner Werke die Rede iſt, zunächſt daran gelegen ſeyn, daß der eigenthümliche Geiſt und das innere Leben, das er ihnen eingehaucht hat, darin erſcheine. Die kunſtvolle Technik, die ſchöne Harmonie, die kräftige Wirkung im Kupferſtich wird ihn weniger befriedigen, als die lebendige und geiſtreiche Auffaſſung ſeiner Charaktere, ihres Ausdrucks, ihrer Formen. Dieſen Forderungen hat, meines Erachtens, Hr. Schäffer in dem vorliegenden Blatt auf eine ausgezeichnete Weiſe genügt; er hat das Schwerſte geleiſtet, er hat den Geiſt des Meiſters mit Treue und Lebendigkeit wiedergegeben und ſich dadurch ohne Zweifel den Anſpruch erworben, in die Reihe der vorzüglichſten Kupferſtecher einzutreten.

Er ſchlug dabei den ſchwierigſten und nur für einen der Zeichnung vollkommen mächtigen Künſtler ſichern Weg ein, indem er die Platte ſogleich nach dem großen Carton ſtach. Sein Kupferſtich iſt daher eine verkleinerte Zeichnung; er macht auch keinen andern Anſpruch, als den einer Zeichnung, welche mit Beſeitigung der Farbe alle Schatten- und Lichtwirkung des Bildes wiedergibt, aber

Digitized by Google

er beſizt auch alle Vorzüge derſelben, die Unmittelbarkeit der Uebertragung und die geiſtreiche Freiheit der Ausführung. Die Behandlungsart iſt die des Marc-Anton, und mir ſcheint, daß Hr. Schäffer dieſen Vortrag weniger aus Vorliebe für die alterthümliche Weiſe, als aus Gründen gewählt hat, die mit ſeinen Abſichten ſehr übereinſtimmend ſind. Es iſt die Frage, ob Raphael, der weniger ſeine großen Gemälde, als ſeine Handzeichnungen und Skizzen durch Marc-Anton vervielfältigen ließ, eine andre, in Hinſicht der Technik kunſtvollere Behandlungsweiſe gewählt haben würde, auch wenn die damalige Kupferſtecherei derſelben mächtig geweſen wäre. Die einfache Behandlung mit engen, mehr willkührlich, als regelrecht gekreuzten Taillen iſt offenbar die brauchbarſte, um Geiſt und Charakter anzudeuten. Das Materielle des Gegenſtandes und ſeiner Wirkung, Verſchiedenartigkeit der Stoffe, Mannichfaltigkeit der Farbe, Harmonie der Haltung, kommt freilich bei der Nachbildung eines Gemäldes ebenfalls in Betracht, jedoch bei Freskogemälden von großer Ausdehnung minder, als bei Oelgemälden, deren Wirkung meiſtens eine mehr geſchloſſene und künſtliche iſt.

Da Hr. Schäffer auf Andeutung der Farbe keine Rückſicht genommen, ſo gibt ſein Blatt auch die harmoniſche Wirkung des Gemäldes nicht in ihrer ganzen Vollkommenheit wieder; ja einiges erſcheint anders, wie z. B. das Gewand der Eurydice hier heller ausſieht, als der nackte Oberleib, während es im Gemälde viel dunkler iſt und dadurch dem Nackten größere Zartheit ſichert. Ohne Zweifel hat Hr. Schäffer dies nicht beabſichtigt und würde die Wirkung des Originals zu erreichen geſucht haben, wäre er bei der Anlage ſchon völlig Herr über ſeine Mittel geweſen. Auch im Kopf der Eurydice iſt nicht die volle Anmuth des Originals, doch iſt dies der einzige, an welchem ich dieſen Tadel zu finden wüßte; alle übrigen ſind ſo treu, als geiſtreich nachgebildet und mit ſo viel Kraft und Zartheit zugleich ausgeführt, daß man die techniſche Gewandtheit des Künſtlers eben ſo ſehr bewundern muß, wie die Lebendigkeit ſeiner Auffaſſung. Der Behandlung der Gewänder an der mittlern Gruppe dürfte man mehr Weichheit wünſchen; die der Erinnyen haben zumeiſt durch ſcharfe Umriſſe und die ſtarke Beleuchtung etwas Metallenes erhalten. Am vorzüglichſten in dieſer Hinſicht iſt die Gruppe der Höllenrichter und Schatten, worin überhaupt das Freie, Breite und Harmoniſche der maleriſchen Behandlung und ein ſchöner Mittelton auf höchſt vortreffliche Weiſe erreicht iſt, ohne daß die Strenge der Zeichnung im mindeſten dabei verlöre. Auf der entgegengeſezten Seite, in der Gruppe der Danaiden, ſind die Gegenſätze der lichten und dunklen Parthien zu ſtark und auch die Umriſſe meiſt etwas hart gerathen. Dieſe Mängel wird der Künſtler ohne Zweifel in dem folgenden Blatt, welches die zu dieſem Hauptbilde gehörigen Deckenbilder der Nacht, der Parzen und der Nemeſis enthält, bereits vermeiden gelernt haben, und troz denſelben behauptet das gegenwärtige einen ausgezeichneten Rang. Fährt er fort, ſeine Mittel auf eine ſo geiſtreiche Weiſe und mit dieſer Treue gegen den Meiſter zu gebrauchen, ſo wird ihm bald die für jeden Gegenſtand paſſendſte Anwendung derſelben aus Erfahrung bekannt ſeyn, und es wird ihm gelingen auch die höchſten Forderungen vollkommen zu befriedigen.

Die Umgebungen ſind mehr ſkizzirt als ausgeführt, daher auch in den Reliefs die Figuren nicht ſo vollendet ſind, als man es in ſelbſtſtändigen Nachbildungen verlangen würde.

Wie es dem Publikum höchſt erwünſcht ſeyn muß, von den Freskogemälden der Glyptothek, die in der Geſchichte der deutſchen Malerei Epoche machen, ſo treue Nachbildungen zu erhalten, ſo darf man auch dem Meiſter Glück wünſchen, der ſeine Werke ſo lebendig aufgefaßt und ihrem innerſten Gehalt nach wiedergegeben ſieht.

S.

Neue Kupferwerke.

Abbildungen der vorzüglichſten Werke von Chriſtian Rauch, Bildhauer Seiner Majeſtät des Königs von Preußen. Mit einem erläuternden Texte von Dr. G. F. Waagen. Erſte Lieferung: Denkmal des Generals Grafen Bülow von Dennewitz. Zweite Lieferung: Denkmal des Generals von Scharnhorſt. Dritte Lieferung: Denkmal J. M. der Höchſtſeligen Königin Louiſe zu Charlottenburg. Denkmal S. M. des Königs Maximilian Joſeph zu München. Denkmal auf A. H. Franke zu Halle. Blüchers Denkmal zu Berlin, drei Blätter. Vierte Lieferung: Blüchers Denkmal zu Berlin. Viertes bis achtes Blatt. Berlin, in Commiſſion bei Schenk und Gerſtäcker. 1827. 1829. Reg. Folio.

(Fortſetzung.)

Denkmal von Auguſt Hermann Francke zu Halle. Dieſes hat eine Höhe von 6 Fuß 5 Zoll, mit dem Fußgeſtell 14 Fuß. Es iſt in Bronze gegoſſen. Die Aufſtellung im Bezirke der Franke'ſchen Stiftungen zu Halle iſt bereits vor Kurzem erfolgt. Auguſt Hermann Franke, geb. 1663 zu Lübeck, gehörte zu den früheſten Anhängern des berühmten Spener, welcher, im tiefen Schmerze über den Verfall des wahren Proteſtantismus, der dürren, nur noch in Formeln und Worten

beſtehenden Lehre und der zankſüchtigen Polemik auf Kanzeln und Kathedern, theils durch ſeine praktiſchen Predigten, die er in verſchiedenen Aemtern zu Frankfurt am Main, zu Dresden und zu Berlin hielt, theils durch Schriften, in welchen er das andächtige Leſen der heil. Schrift empfahl, theils durch Verſammlungen von Gleichgeſinnten, worin Abſchnitte der Bibel erklärt, auch andere Bücher von frommer und praktiſcher Tendenz geleſen wurden, die ſogenannten Collegia pietatis, von welchen ſpäter der Spottname der Pietiſten herrührte, theils durch den beſonderen Antheil, welchen er an der Entſtehung und Ausbildung der neugeſtifteten Univerſität Halle nahm, entgegenzuwirken verſuchte; ein Verſuch und Eifer, der, unter bitteren Erfahrungen nicht nur an den Gegnern, ſondern auch an überſpannten und ſtürmiſchen Freunden ſeiner an ſich ſo guten Sache, doch zulezt recht viele ſchöne, erquickliche Früchte trug und noch in den gegenwärtigen Zeiten in den verſchiedenſten Schulen der proteſtantiſchen Gottesgelehrten nachwirkt. An Spener ſchloß ſich Francke an, hielt nach ſeinem Vorgange in Leipzig fromme Geſellſchaften, wurde ſpäter Profeſſor der Theologie auf der neuen Halliſchen Univerſität, und wirkte hier im Geiſte ſeines Freundes, im Geiſte des lauteren bibliſchen Chriſtenthums durch ſeine gelehrten und Kanzel-Vorträge unermeßlichen Segen. Beſonders aber war ſeine Aufmerkſamkeit und ſein Wirken auf den höchſt verwilderten Zuſtand der Armen gerichtet, und, ohne Mittel, im Vertrauen auf Gott und gute Menſchen, begann er mit der Aufnahme einiger wenigen verwaisten Kinder, fuhr mit vermehrten Mitteln in Erweiterung dieſes Wirkungskreiſes fort und wurde ſo der Stifter der großen und reich verzweigten Anſtalt, welche ſeinen Namen führt. Als den frommen Diener des Evangeliums, den Vater der Waiſen, den Erzieher der Jugend durch Gottes Wort hat ihn der Künſtler dargeſtellt in der unbeſchreiblich rührenden und ſchönen Gruppe zweier Kinder, die ihren Wohlthäter umgeben. Das Mädchen, das zu ſeiner Linken ſteht und dahin, wo der Lehrer mit ſeiner Rechten weist, zum Himmel den Blick erhebt und die Händchen faltet, wird von der ſegnenden Linken berührt; der Knabe rechts ſieht in bewundernder Liebe zu dem Waiſenvater empor und deutet auf das Bibelbuch, das er unter dem rechten Arme trägt, als den Inbegriff aller Segnungen und die Quelle des reichſten Dankes. Den Geſichtszügen Francke's liegt ein vortreffliches, nach dem Leben gemaltes Bild von Anton Pesne zum Grunde. Mit frommer Milde, ohne den Dank für ſich anzunehmen, weil alles Verdienſt nur von dem Einen im Himmel kommt, blickt ſein Auge zu dem Kinde, das er ſegnet. Auf den herabwallenden Haaren ruht die beſcheidene Paſtorsmütze. Das geiſtliche Gewand fällt in großen Maſſen herab und gibt dadurch, wie durch die weiten Aermel, dem Ganzen etwas Ernſtes und Feierliches. Die beiden Kinder ſind leicht umhüllt mit einem Unterkleide ohne Aermel, gegürtet und nicht über die Knie reichend. Die Ausführung des Originals kennen wir leider nicht durch eigene Anſchauung, aber ſie läßt ſich nach der Zeichnung von Rietſchel und dem Stich von J. Thaeter als eine ſehr gelungene denken. Welchen Eindruck mag auf die Bevölkerung von Halle, namentlich auf die den Vortheil der Francke'ſchen Stiftungen genießende Jugend die Enthüllung des Bildes unter der ſchönen Rede des Prof. Niemayer, der ein Urureukel des Gefeierten iſt, hervorgebracht haben! Auch hier ein Nationaldenkmal, wie in München, aus dem dankbaren Sinne und den freiwilligen Beiträgen des Publikums hervorgegangen.

Ehrendenkmal des Feldmarſchalls Fürſten Blücher von Wahlſtatt zu Berlin, auf Befehl des Königs von Preußen errichtet und im Jahre 1826 zwiſchen dem königl. Palais und dem Opernhauſe zu Berlin, unfern den Statuen Scharnhorſt's und Bülow's aufgeſtellt. Die Bildſäule, ſo wie das Fußgeſtell, ſind in Erz gegoſſen, erſtere mit der Plinthe 10 Fuß 10 Zoll, lezteres 13 Fuß, das Ganze ſomit 24 Fuß hoch.

Das Standbild iſt auch hier auf zwei Blättern mit der Auffaſſung von zwei Seiten mitgetheilt. Der Feldherr iſt in dem Momente des ruhigen, ſtolzen Hinblicks auf den vollbrachten Sieg gedacht. Er ſteht, mit dem linken Fuß auf eine zerbrochene feindliche Kanone geſtüzt. Der rechte Arm hängt ruhig herab und das Schwerdt iſt geſenkt, als wären Held und Waffe von der langen, heißen Arbeit müde; während die linke geballte Fauſt auf dem erhobenen Schenkel liegt, das unverſiegbare Kraftgefühl und die unermüdliche Siegesluſt bedeutend. Das Haupt iſt nach der linken Seite hin gewendet und gibt die von allem Volke gekannten und geliebten Züge in ihrem finſtern, derben, aber auch zugleich großartigen Charakter wieder; hier iſt alles ausgedrückt, was der Führer eines nach langen Mißgeſchicken mit herrlichem Siege belohnten Heeres empfinden kann und ſoll. Die Geſchichte ſeiner Freiheitskriege findet das preußiſche Volk in dieſem Geſichte, in dieſer Geſtalt, welche mit ihrem eheenen Fleiſche nach Jahrhunderten noch der Nationalliebling ſeyn wird.

Das Gewand iſt gleichfalls der Generalsrock mit geſticktem Kragen und mit Achſelſchnüren. Davon wird aber nur der rechte Arm und die rechte Seite des ſtehenden Kragens ſichtbar. Unter dem rechten Arme ſchlingt ſich der Soldatenmantel über den linken, und fällt den Rükken mit vollen Falten des Kragens herab. Auch das übrige Coſtüme, Säbel und Scheide, Reithoſen, beſpornte Stiefeln ſind ganz modern. Aber die Behandlung iſt unbeſchreiblich ſchön. Der Wurf des Mantels gibt an Wahrheit der Natur dem neapolitaniſchen Ariſtides nicht nach; ſo ſchön und ungezwungen legt ſich die Maſſe des Tuches

Digitized by Google

dem Körper an. Auf dieſe Behandlung des Coſtümes gedenken wir ſpäter noch einmal zurückzukommen.

Beide Blätter dieſes Standbildes, von welchen die eine den Helden von der vorderen Anſicht, die andere von der linken Seitenanſicht ihn betrachten läßt, ſind von F. Berger geſtochen. Beide ſind wohl gelungen, obgleich das zweite nicht nur im Detail des Gewandes vollſtändiger ausgeführt iſt, ſondern auch im Ganzen kräftiger gehalten ſcheint, als das erſte. Namentlich iſt der Kopf der Figur auf dem erſten Blatte nicht treu und alt genug.

Das Fußgeſtell hat an ſeiner Vorderſeite eine ſchwebende Victoria, welche eine Tafel hält, mit folgender Inſchrift:

FRIDRICH WILHELM III. DEM FELDMARSCHALL FÜRSTEN BLÜCHER VON WAHLSTATT IM JAHRE MDCCCXXVI.

Die Figur der Siegesgöttin iſt hier ganz in ſtrengem Style gehalten, doch ſo, daß ihr flatterndes Gewand an keiner Steifheit leidet; im Gegentheile iſt dem Künſtler die leichte Bewegung vortrefflich gelungen. Die Flügel der Göttin ſind in ihrer vollen Ausdehnung und geben beſonders durch das Emporſtreben und Krümmen der Schwingenſpitzen dem Ganzen ſeinen ſtrengen Charakter. Das Haupt iſt mit dem Lorbeer gekränzt. Auch dieſes ſchöne Blatt iſt geſtochen von F. Berger.

Auf der rechten Seite des Fußgeſtells iſt die Bewaffnung dargeſtellt. Die Nemeſis, an dem ſie begleitenden Greif mit dem Rade erkennbar, ertheilt dem Helden von erhöheter Stufe herab das Schwerdt, um ſein gekränktes Vaterland zu rächen. Neben dem Feldherrn liegen ſchon Helm und Schild am Boden. Die Fortuna mit Scheffel, Anker und Füllhorn ſteht hinter ihm in ruhig ſtrenger Haltung. Die Siegesgöttin aber, gekrönt mit dem Lorbeer, ſchwebt dem Helden zu ſeinen glänzenden Waffenthaten voraus, und ſchaut nach ihm um, indem ſie in der Rechten den Palmzweig, in der erhobenen Linken den ihm beſtimmten Lorbeerkranz ihm vorhält.

Unter dieſer Gruppe iſt noch eine andere Scene angebracht. „Die Nymphe der Katzbach an der einen, der Flußgott der Loire an der andern Seite, deuten den Anfang und das Ziel der Siegeslaufbahn des Helden an. Daß dieſelbe nicht ohne Opfer durchlaufen werde, iſt durch den Genius des Todes in der Mitte, der auf Grabesdenkmaler ruht, auf eine ſprechende Weiſe ausgedrückt.“ Beſonders ſchön iſt die Geſtalt des ſchlummernden Genius, der ſein Haupt an die geſenkte Fackel lehnt und ſeine friedenwehenden Flügel über den Grabmonumenten ausbreitet.

Ein reiches Bild, wie das vorliegende, kann am deutlichſten die Kraft und Ideenfülle, ſo wie die Ideenconcentration im Geiſte des wahren Künſtlers beurkunden. Ungemeines Leben herrſcht in der obern Abtheilung der Tafel. Die Figuren der Göttinnen ſind würdevoll und kräftig. Die Gewänder, namentlich das der ſchwebenden oder eilenden Siegesgöttin, ſind mit groſſer Naturwahrheit behandelt. Den Helden hat Rauch in das Coſtüme der Antike hier gekleidet; und zwar findet man darin die Weiſe der äginetiſchen Kämpfer, wozu ſich freilich der Schnurrbart des Huſaren nicht ganz ſchicken will, mit Thorax, Beinſchienen (κνημις) und Sandalen; der Kriegsmantel hängt blos um den linken Arm, welchen der Held in die Seite ſtemmt, während er mit der rechten Hand das dargebotene Racheſchwerdt ergreift. Der Künſtler konnte nicht wohl ein ganz modernes Coſtüme in ſolchen durchaus antiken Umgebungen behaupten, und der kurze Rock nebſt den Beinſchienen paßt noch am eheſten zur Vergleichung und Annäherung zwiſchen dem Antiken und Modernen.

(Der Beſchluß folgt.)

Neue Kupferwerke und Kupferſtiche.

1) Les plaisirs de la chasse, 18 Kupferſtiche in Aquatinta. 4 Zoll auf 7. Bei Audot, Straße der Maçons Sorbonne. 11.

2) Les monumens de la France, chronologiſch geordnet, und in hiſtoriſcher und künſtleriſcher Hinſicht betrachtet, von M. A. de Laborde, 31ſte Lieferung. Bei Giard, Str. Pavée-Saint-André, 5.

3) Monumens funéraires choisis dans les principales villes de France, von Normand Sohn, 2te Lieferung. Bei dem Verfaſſer, Str. des Noyers. 36.

4) Grands prix d'architecture, geſammelt von den HH. Vaudoyer und Baltard. 11te Lieferung. Preis 6 Fr. und 9 Fr. auf holländ. Papier. — Paris bei Baſillon, Arch. Straße eglise du Gros-Caillou, 9.

5) Iconographie mythologique et monumentale, ou Recueil de statues, basreliefs, peintures et autres monumens propres à orner les temples, palais, places publiques etc., von H. Pécheur. Bei Hocquart, Quai des Auguſtins, 25.

6) Chefs-d'oeuvre de l'Ecole française sous l'empire. Recueil de tableaux, statues et bas-reliefs designés pour le concours decennal, mit einem Texte von Duchesne dem ältern, 5te Lieferung, klein Folio. Bei Audot. Str. der Maçons-Sorbonne. 11.

7) Annales du Musée et de l'école moderne des Beaux-Arts etc., von Landon. — Ausſtellung von 1812. 5tes und 6tes Heft. Ausſtellung von 1822. 5tes und 6tes Heft. Bei Pillet d. ält. Straße der Grands-Auguſtins. 7.

Digitized by Google

N°. 47.

Kunſt-Blatt.

Dienſtag, 15. Juni 1830.

Neue Kupferwerke.

Abbildungen der vorzüglichſten Werke von Chriſtian Rauch, Bildhauer Seiner Majeſtät des Königs von Preußen. Mit einem erläuternden Texte von Dr. G. F. Waagen. Erſte Lieferung: Denkmal des Generals Grafen Bülow von Dennewitz. Zweite Lieferung: Denkmal des Generals von Scharnhorſt. Dritte Lieferung: Denkmal J. M. der Höchſtſeligen Königin Louiſe zu Charlottenburg. Denkmal S. M. des Königs Maximilian Joſeph zu München. Denkmal auf A. H. Franke zu Halle. Blüchers Denkmal zu Berlin, drei Blätter. Vierte Lieferung: Blüchers Denkmal zu Berlin. Viertes bis achtes Blatt. Berlin, in Commiſſion bei Schenk und Gerſtäcker. 1827. 1829. Reg. Folio.

(Beſchluß.)

Die Rückſeite des Fußgeſtelles zeigt den Frieden. Die Göttin ſchreitet auf zerbrochenen Waffenſtücken herab, den Oelzweig darbringend. Das Gewand iſt mit ausnehmender Schönheit behandelt; die Göttin hält nämlich das reiche, faltige Kleid mit der rechten Hand, um nicht im Gehen gehindert zu werden, die Hand ſelbſt iſt von dem Gewand umſchlungen und läßt durch ſeine umhüllenden Formen die edle, ſchöne Geſtalt erkennen. Einen düſtern, unfreundlichen Ausdruck hat das Geſicht dieſer Figur auf dem ſonſt lobenswerthen Stiche von J. Caſpar erhalten.

Auf der linken Seite des Fußgeſtells hat die Tafel des Basreliefs gleichfalls zwei Abtheilungen; eine größere oben, die kleinere unten. Auf jener reicht die behelmte Boruſſia, die in ihrer Linken das Feldzeichen des preußiſchen Adlers hält, dem „in ſiegreicher Größe“ daſtehenden Helden den Lorbeerkranz. Neben ihr liegt auf einem Cippus, mit dem Adler geziert, der Fürſtenmantel und der Fürſtenhut. Auf der andern Seite errichtet die Victoria aus verſchiedenen Waffenſtücken ein Trophäum. In der unteren Abtheilung ſind zwei Victorien, welche Candelaber kränzend weihen. In ihrer Mitte Clio, welche den Ruhm des Helden auf einem Schilde eingräbt. So entſpricht die Belohnung der Bewaffnung auf eine ſinnvolle Weiſe. Die Figuren der Boruſſia und der Victoria ſind auch hier in der oberen Abtheilung des Blattes herrlich geſtaltet. Der Held iſt von der Rückſeite aufgefaßt und hat den Mantel um den ganzen Leib und um die linke Schulter geſchlungen, indem er die freie Rechte nach dem verdienten Kranze ausſtreckt. Aber wir können es nicht bergen, daß gerade der Held in dieſer Haltung und Stellung zu wenig bedeutend und ehrfurchtgebietend erſcheint. Die Geſtalt iſt durchaus nicht unnatürlich; aber ſie hat nicht das Imponirende, was gewünſcht werden dürfte. Freilich läßt ſich denken, daß der Meiſter nicht blos abwechſelnd, gegenüber dem rechten Seitenbilde, ſeinen Helden nicht wieder von ſeiner vorderen Anſicht geben, ſondern hier vorzüglich auf die königliche Boruſſia, die alma mater et fautrix des Helden, den Haupteffekt legen wollte; und in dieſem Betracht hat die Kritik an ſeiner Compoſition nichts auszuſetzen, erkennt vielmehr die das Ganze beherrſchende Idee mit gerechtem Beifall an. Die beiden Victorien und die Geſchichtsmuſe der unteren Abtheilung dieſes Bildes ſind in ſchönem Ernſte das würdige Gegenſtück zu dem anderen Bilde mit den Flußgöttern und dem Genius des Todes, um die Unſterblichkeit des glorreichen Helden zu bedeuten.

Der Sockel hat an beiden Seiten einen Löwen, ſehr flach im Relief gehalten, wiederum Meiſterwerke von Rauch's Hand. Unter der Bewaffnung iſt ein ſchreitender Löwe, unter der Belohnung ein ruhender. Beide wurden mit der höchſten Treue der Natur entnommen und ſind in der ſtolzen Kraft, womit der eine ſich bewegt, in der edlen Ruhe, mit welcher der andere im Schlummer liegt, vortreffliche Träger des ganzen Monumentes, welches ein dankbarer König ſeinem heldenmüthigen Diener aufgerichtet hat.

In ſeinem Totaleindrucke macht dieſes Denkmal einen großartigen Effekt und ſteht in richtigem Verhältniſſe zu dem andern, welches demſelben Helden in Breslau er-

Digitized by Google

richtet iſt. Hier hat er den Sieg, dort ſucht er ihn und deutet mit dem kräftigen Arme dahin, woher ihm ſein ehrenvoller Name Marſchall Vorwärts geworden iſt. Dieſe beiden Monumente haben wir leider nicht vollendet geſehen. Von ihrem Werthe an Ort und Stelle in den entſprechenden Umgebungen erzählen begeiſtert die Betrachter.

Es genügt uns nun aber nicht an dieſer detaillirten Anzeige des Inhalts der vorliegenden Hefte. Die Beobachtung will von dem Vielen auf das Gemeinſame, von der Schönheit des Einzelnen auf den Charakter und die Bedeutung des Ganzen zurückgehen. Folgende Andeutungen mögen zur Bezeichnung des Charakteriſtiſchen dienen, was uns in den Kunſtleiſtungen **Rauch's** zu liegen ſcheint.

Dahin rechnen wir nicht die Wahrheit und Natürlichkeit in Auffaſſung und Darſtellung der plaſtiſchen Ideen; dieſe Eigenſchaften ſind weſentlich bei jedem ächten Künſtler und dürfen, wo von dem anerkannten Meiſter die Rede iſt, nicht erſt mit preiſender Anerkennung hervorgehoben werden. Aber nicht jedem iſt mit dem Reichthum der Phantaſie und mit der Wärme des Gefühles auch der Scharfſinn verliehen, die verſchiedenſten Gegenſtände, nicht nur im Allgemeinen aus einander zu halten und auf verſchiedene Weiſe zu behandeln, ſondern ihren eigenthümlichen Geiſt und Werth in einer Reihe von Gebilden charakteriſtiſch auszuſprechen. Hierin iſt dem Meiſter in Berlin ein Seltenes gelungen. Mit welcher frommen Anmuth ſeine Königin im Tode ſchlummert, mit welcher demuthvollen Glaubenskraft der Waiſenvater zu Halle zwiſchen den dankbaren Kleinen ſteht, welche heroiſche Zuverſicht und Ruhe ſeine Feldherrnſtatuen zeigen, erſieht man aus den vorliegenden Lieferungen. Die tiefere Charakteriſtik aber, die Naturtreue im höchſten Sinne, geht aus der Vergleichung der ähnlichen Leiſtungen, wie z. B. der vier Feldherrndenkmale, hervor. Der Verfaſſer des Textes zu unſerem Kupferwerke hat ſehr richtig darauf aufmerkſam gemacht, wie die Perſönlichkeit der beiden Generale Scharnhorſt und Bülow in ihren Standbildern, ſo wie der Geiſt ihrer militäriſchen Wirkſamkeit in den das Fußgeſtell jeder Statue umgebenden Reliefs ausgedrückt ſey. Die theoretiſche und die praktiſche Seite des Kriegsſtandes in ihren glücklichen Beſtrebungen und geſegneten Ergebniſſen konnte nicht paſſender bezeichnet werden, als durch die ſinnend ernſte Stellung des Einen, durch die zuverſichtlich ſtolze des Andern; ferner durch die Figuren der zwei Göttinnen, welche den Mittelpunkt der Reliefbilder ausmachen, dort der Minerva, hier der Victoria. Bei Bülow iſt beſonders die Schnelligkeit ſeiner Waffenthaten eben ſo überraſchend, als genügend durch das Dahinſchweben auf dem Adler und durch die Zuſammenſtellung der Victoria mit dem Löwen, der eben den Anlauf nimmt, zu erkennen gegeben.

Ein großer Vorzug ſteht mit dem ſo eben berührten einer vollſtändigen Charakteriſtik in Verbindung. Ich meine die Einfachheit der Darſtellung. Wie Wenigen gelingt es, in der Kunſt den alten Spruch zu erfüllen: **Non multa, sed multum**, mit Wenigem Vieles zu ſagen, anſtatt, daß ſo oft von großen Figuren und weitläufigen Gruppen nur wenige Gedanken getragen werden. Und wenn auch beſſere Künſtler ſo viel Geſchmack beſitzen, daß ſie ein Werk nicht leicht überladen werden, ſo hat man doch die Erfahrung, daß unnöthige Ausführungen und Anhängſel, unweſentliche Zuthaten auch an Meiſterwerken bisweilen ſich finden. An Rauch's Arbeiten gewahrt man hingegen eine ausdrucksvolle Schlichtheit der Darſtellung; mit wenig Mitteln iſt Großes und Umfaſſendes geleiſtet; dies gilt namentlich auch von den Werken in erhabener Arbeit, und vorzüglich wiederum von den Basreliefs an den zwei Marmorſtatuen bei dem Berliner Wachthauſe. Waren ſchon die großen Alten ſparſam, beſonders im Gebrauche von ſymboliſchen Attributen; ſo müſſen es die Neueren um ſo mehr ſeyn, als die Plaſtik der chriſtlichen Jahrhunderte doch eine größere Richtung auf das Geiſtige und Gemüthliche nimmt und den unmittelbaren Ausdruck des Charakters und der Beſtimmung der Perſon in der Form der Geſichtszüge und im Habitus der Geſtalt ſuchen muß, weil die rein äußerlichen Merkzeichen durch den veränderten Charakter der Zeit ihre allgemeinere Wichtigkeit und Bedeutung verloren haben. Je mehr die Jahrhunderte ſich aus dem Mythus herausarbeiten und nun die Allegorie von dem Weſen und der Wirklichkeit verdrungen wird; deſto mehr muß auch die bildende Kunſt ſich vereinfachen; ſie wird quantitativ ärmer, aber qualitativ reicher, weil die Ideen ſich concentriren, das Gefühl inniger, der Verſtand gebildeter und ſchärfer iſt. Welch ein Contraſt zwiſchen dem berühmten Monumente von Canova in Wien und der preußiſchen Heiligen in Charlottenburg. Kein Genius, kein Attribut, keine Gruppe könnte ausdrücken oder verſtärken, was in dieſen Zügen und durch die ganze Haltung und Lage geſagt iſt.

Am liebſten ſprechen wir von Rauch's Nationalität, von ſeiner **deutſchen** Kunſt. Man kann wohl ſagen, daß dieſem Künſtler das ſeltene Glück geworden, ſolche Beſtellungen zu erhalten, wodurch er zu Luſt und Ehre des ganzen deutſchen Landes ſein Talent wirken laſſen durfte; wie denn von ihm außer den vollendeten Monumenten auf die Königin Louiſe, auf die Generale Blücher, Scharnhorſt und Bülow, auf Hermann Francke und den verewigten König Maximilian Joſeph von Bayern auch Statuen Friedrich's des Großen, Dürer's, des deutſchen Apoſtels Bonifacius und des Dichterfürſten in Weimar zu erwarten ſtehen. Aber es iſt eben ſo wenig zu verkennen, daß Rauch für ſolche Denkmale deutſcher Kraft, nationaler Männergröße und Frauenwürde eine wirkliche

innere Beſtimmung habe, die ſich nicht blos durch die charakteriſtiſche Wahrheit, mit welcher der Meiſter dieſe verſchiedenartigen, und unter ihnen wieder die gleichartigſten Gegenſtände auffaßt und behandelt, ſondern auch durch die hohe Begeiſterung und Liebe, die den Totaleindruck dieſer Werke vollendet, an den Tag legt. Nur ein patriotiſcher Sinn kann in der Seele des Künſtlers Gebilde wecken von der Kraft ſeines Blücher, von der Frömmigkeit und Würde ſeines Francke, von der ſeligen Anmuth ſeiner Königin, welche leztere ihm freilich noch durch ſeine perſönlichen Verhältniſſe bekannter und verehrungswürdiger geworden war. Wir haben es im deutſchen Süden mit hohem Intereſſe vernommen, daß Rauch ein neues Meiſterwerk in dem Porträt Schleiermachers vor Kurzem erſt in Marmor vollendet und die ſo anſprechenden, als ernſten Züge des großen Lehrers chriſtlicher Weisheit mit unübertrefflicher Aehnlichkeit wiedergegeben habe; und wir finden gerade in dieſer Büſte, die ſich in zahlloſen Abgüſſen durch die Nähe und Ferne verbreiten ſoll, einen eben ſo wichtigen, ja, wichtigeren Beitrag zu der Reihe von Rauch's nationalen Werken, als in der Statue des Miſſionärs Winfried, der unter unſeren deutſchen Voreltern mit der einen Hand die Feſſeln des Heidenthums löste, mit der anderen die der römiſchen Zinsbarkeit den Befreiten anzulegen wußte.

Wenn wir Rauch's Nationalität in Darſtellung großer Perſönlichkeiten und Ereigniſſe des gegenwärtigen und des verfloſſenen Jahrhunderts rühmen; ſo muß auch ſeiner genialen Verbindung des Modernen mit den Anforderungen der Kunſtſchönheit erwähnt werden. Weil ſich die plaſtiſchen Arbeiten des ſiebenzehnten und achtzehnten Jahrhunderts mit Frack, Weſte, Perücke und Zopf ſchlecht ausnahmen, und weil überhaupt auch das heutige Coſtüme in ſeiner Mannigfaltigkeit und durch ſeine Verſchiedenheit von dem Antiken für durchaus unſchön und zu künſtleriſchen Darſtellungen unbrauchbar erklärt worden war; ſo nahmen die Künſtler, namentlich die Bildhauer, ihre Zuflucht zu der Antike und warfen dem Staatsmann unſerer Zeit die Toga, dem Philoſophen das Pallium, dem Krieger das Sagum um. Unter denjenigen aber, welche auch das moderne Gewand mit künſtleriſchem Auge ſehen und mit geübter Hand nachbilden, daß es einen äſthetiſchen Eindruck hervorbringe, iſt Rauch neben Thorwaldſen der erſte; wir möchten ſagen, entſchiedener noch als dieſer, denn der große Meiſter, zu deſſen Jünger ſich Rauch bekennt, hat zwar bei ſeinem Kopernikus auf eine höchſt befriedigende Weiſe den langen Rock oder Mantel gelegt, aber ſein Standbild des Herzogs von Leuchtenberg und jenes des Fürſten Poniatowski ſind in antikem Coſtüme. Hingegen Rauch hat bei ſeinen Statuen neuerer Helden immer das Coſtüme der Zeit beobachtet, und dies in einem Grade, mit einer Leichtigkeit und Schönheit, von welcher man in der That den unmittelbaren eigenen Genuß haben muß, um es ganz zu glauben. Der Soldatenmantel, um die Generalsuniform geworfen, die nicht mit ängſtlicher Zunftſtrenge angepaßten Beinkleider, der proteſtantiſche Predigerrock haben ſo wahrhaft ſchöne Formen, Linien und Falten, daß dadurch der neueren Kunſtthätigkeit ein erwünſchtes Feld gebrochen iſt.

Es iſt bekannt, bis zu welcher Vollendung der Meiſel dieſes Künſtlers den Marmor bearbeitet, und daß er in dieſer Hinſicht ſchon durch ſein Monument der Königin von Preußen das größte Aufſehen erregt habe. Auch die beiden marmornen Standbilder von Scharnhorſt und Bülow, namentlich aber die Adler auf der Vorderſeite des Fußgeſtells und die übrigen Bilder des lezteren ſind vortrefflich gemacht. Nicht minder iſt aber das Verdienſt, den Guß in Bronze auf deutſchen Boden wieder verpflanzt und darin Herrliches geleiſtet zu haben, dem verehrten Meiſter zuzuerkennen.

Dem Herausgeber gebührt voller Dank für die bisher erſchienenen Lieferungen und die Ermunterung zu rüſtiger Fortſetzung eines Werkes, welches durch ſeine ſchöne Ausſtattung, wie durch ſeinen Inhalt, das Intereſſe von In- und Ausland auf ſich ziehen und unſere deutſche Typographie und Chalcographie den ausgezeichneten Leiſtungen der Franzoſen, Engländer und Italiener an die Seite ſtellen kann.

—en.

Ueber ein Gemälde von dem jüngeren Hans Holbein in der Univerſitäts-Kapelle des Freiburger Münſters.

Zwei Bilder ſind es, welche über dem linksſtehenden Altar dieſer im Chor befindlichen Kapelle hängen. Das eine ſtellt die Anbetung der Hirten, das andere die der Könige des Morgenlandes vor dem Kindlein Jeſus dar.

Die Anbetung der Hirten geſchieht in einem Stalle, der im Innern eines zerſtörten Heidentempels hergerichtet iſt. Von der Krippe, in welcher der Neugeborene liegt, geht die Beleuchtung der Scene aus. Maria betet, während jubelnde Engel das Kind umgeben. Hinter einer Säule tritt ein Hirte hervor, ein anderer beugt ſich überraſcht über das wundervolle Kind hin. Aus den Wolken der Nacht blickt der Mond freundlich hervor. Auch hier nimmt dem alten Mythus zu Folge der Ochſe aufmerkſamen Antheil an der ganzen Vorkommenheit, während ſich der Eſel mit ſeinem Futter begnügt. — Durch das Thor ſieht man in das Freie, wo die Verkündigung der Engel an die Hirten auf dem Felde wahrgenommen wird. Im Stalle ſelbſt brennt zur linken

Digitized by Google

Seite ein Feuer. — Das Ganze macht durch ſeine Gruppirung keinen unangenehmen Eindruck, aber es iſt in der Arbeit nicht von bedeutendem Werthe; die Farben haben gedunkelt; auf den Geſichtern iſt kein rechter Ausdruck, namentlich das der Maria iſt weinerlich und trübſelig, die des Kindes und der Engel ſind verzerrt.

Das zweite Bild wird dem jüngeren Holbein zugeſchrieben. Ein Künſtlerzeichen konnten wir daran nicht entdecken. Unter den Trümmern eines alten Pallaſtes finden ſich die Könige des Morgenlandes ein, um ihre Geſchenke dem neugeborenen Könige der Juden darzubringen. Maria ſizt unter einem Strohdache, das den Thronhimmel vorſtellen ſoll. Der blaue Himmel breitet ſich über den Gruppen aus; aus weißen Wolken ſieht der Stern herab, welchem die Reiſenden ſo Weiſung zur Reiſe, als Ankunft am Ziele verdanken. Eine ſchöne Perſpektive herrſcht in dem Architektoniſchen des Bildes. Der erſte König kniet in rothem Gewande mit Hermelin und reicht dem Kinde das Gold dar. Rechts von ihm ſteht der jüngere, deſſen Gewand grün iſt und von rothem Mantel umhüllt wird, und hält wartend ſein Gefäß mit der Gabe des Weihrauchs in der Hand. Der dritte, ein Mohr, in weißem, goldverbrämtem Kleide, mit Ketten und Spangen geſchmückt, die Krone auf dem Haupte, und gleichfalls ein Gefäß in der Hand tragend, ſteht in majeſtätiſchem Stolze auf der linken Seite. Das Gefolge, das ſich herzudrängt, ſieht neugierig und verwundert in dem ſonderbaren Lokale umher. Das Landſchaftliche des Hintergrundes iſt wohlgeordnet. Hinter dem Mohrenkönig erhebt ſich ein kräftiger Baum, und zur rechten Seite des Bildes ſchlingt ſich Epheu an dem alten Gemäuer hinan. Die Luft iſt klar und das Colorit im Ganzen kräftig und beſtimmt; auch die Zeichnung iſt naturgetreuer und harmoniſcher in dieſem, als dem vorigen Bilde. Beſonders frappirt die herrliche Geſtalt des Mohrenkönigs, die ganz plaſtiſch herauszutreten ſcheint aus dem Rahmen der Scene. Die inneren Merkmale des Bildes ſprechen durchaus nicht gegen die Vermuthung, daß hier ein Holbeiniſches Werk aus des Malers früherer Zeit ſey. Die Vollendung in den Einzelnheiten findet ſich nicht, wie in dem Baſeler Paſſionswerke; auch nicht die ausgebildete Charakteriſtik aller Köpfe. Aber die ganze Art und Weiſe der Zeichnung, des Colorits, der Compoſition ſcheint dem großen Meiſter anzugehören. Leicht mag das erſtere Bild nach Holbeins Entwurfe von einem anderen Maler ſeiner Zeit oder von einem ſolchen nach eigenem Plane gefertigt worden ſeyn; denn unſtreitig gehören beide Bilder nicht nur durch die Verhältniſſe des Ortes und der gleichen Größe, ſondern auch durch die untere Abtheilung eines jeden zuſammen, worauf bei dem erſteren ein Familienvater mit ſechs Söhnen, bei dem lezteren eine Mutter mit vier Töchtern, im Coſtüme des ſechszehnten Jahrhunderts, ſämmtlich in kniender und betender Stellung, abgebildet ſind. In dieſen Köpfen iſt viel Ausdruck und Wahrheit.

Dies die wenigen Notizen, die wir bei kurzem Aufenthalte in Freiburg über die Bilder der Univerſitäts-Kapelle im dortigen Münſter aufzeichnen konnten. Hegner hat in ſeinem biographiſchen Werke über Hans Holbein den Jüngern nur kurz des ihm zugeſchriebenen Werkes erwähnt. Möge es einem kunſtſinnigen Manne in Freiburg, etwa Herrn Profeſſor Schneller oder Stadtpfarrer Eiſenlohr, gefallen, den Mangel des Hiſtoriſchen in dieſen Angaben für das Kunſtblatt zu ergänzen.

—en.

Neue Kupferwerke und Kupferſtiche.

1) Voyage dans la Basse et dans la Haute Egypte, von Vivant Denon. 2te Ausgabe. 7tes Heft. Bei Chaillou Potrelle. Preis 24 Fr.
2) La jeune Soeur hospitalière, Gegenſtück der „Ophéline,“ nach König, geſt. von Lignon. 16 Zoll auf 14. Bei Oſterwald, Quai des Auguſtins, No. 37. Preis 12 Fr.
3) Voyage pittoresque dans les Pyrénées françaises et les départemens adjacens, von Melling, 11te Lief. Bei dem Verfaſſer, Straße Condé, 5.
4) Architecture antique de la Sicile, von Hittorf und L. Zanth. 6te Lief. Bei Bance d. Aelt. Str. St. Denis, 214.
5) Charles X. distribuant des recompenses aux artistes, nach der Ausſtellung von 1827 — 1828, in Aquatinta von Jazet nach dem Gemälde von Heine.
6) Monumens français inédits, pour servir à l'histoire des arts etc., von Willemin. 45ſte Lief. Fünf Blätter. Preis 12 Fr. Bei dem Verfaſſer. Straße Seine, 87.
7) Vue des anciens monumens de Paris, tant ceux existans encore que ceux qui ont été demolis; lithographirt und herausgegeben von Thierry Sohn. Preis jedes Heftes von 6 Blättern, 9 Zoll auf 7, 6 Fr. Im lithographiſchen Depot von Langlumé, Str. der Beaux-Arts, No. 5.

Nekrolog.

Am 8. Mai d. J. ſtarb in München der ſtädtiſche Baurath, Hr. Carl Probſt, nach einem kurzen Krankenlager im zweiundfünfzigſten Jahre. Er hat ſich große Verdienſte um das Bauweſen der Stadt erworben, und ſein dauerndes Andenken iſt die neue Iſarbrücke.

Digitized by Google

N°. 48.

Kunſt = Blatt.

Donnerſtag, 17. Juni 1830.

Lithographiſche Werke.

Arbeiten von Ludwig Mack, Bildhauer in Stuttgart, in Conturen, gezeichnet von Rudolph Lohbauer, mit Gedichten von Rudolph Magenau, Pfarrer in Hermaringen, Ludwig Neuffer, Stadtpfarrer in Ulm, Guſtav Schwab, Profeſſor in Stuttgart. Erſtes Heft. Stuttgart, gedruckt bei den Königlichen Hof- und Kanzlei-Buchdruckern Gebrüdern Mäntler. 1829. Royal-Folio.

Es iſt nicht ungewöhnlich, daß junge Künſtler durch Umriß-Zeichnungen ihr Talent dem Publikum zu empfehlen ſuchen. Man würde darin mit Unrecht eine Anmaßung finden, die ſich frühe neben den großen und alten Meiſtern, deren Werke jeder Kunſtfreund durch geniale Conturen ſich gerne vergegenwärtigt, geltend machen wolle. Mag auch der jugendliche Geiſt mit hohem Selbſtvertrauen ſich betrachten; ſo kann es ihm doch gewiß, wenn er wahren Kunſtſinn, d. h. mehr Liebe zum wahrhaft Schönen, als zu ſich ſelbſt beſitzt, nicht entgehen, welcher Unterſchied zwiſchen den Leiſtungen des erwachenden, wenn auch noch ſo kräftigen und edeln, Talentes und den Schöpfungen des gereiften Prieſters der Kunſt ſtattfinde. Im Gegentheile dünkt es uns eine erfreuliche Erſcheinung, wenn junge Künſtler mit ſolchen Zeichnungen hervortreten, weil ſich darin die eigenthümliche Richtung ihrer künſtleriſchen Natur abſpiegelt. Wer ſein Hauptaugenmerk auf formelle Fertigkeit und techniſche Vollendung geworfen hat, wird die einfachen Conturen verſchmähen; er wird durch eine mühſam errungene Arbeit von reiner Form und richtigen Verhältniſſen ſeinem Berufe zu genügen und ſeine Gabe würdig zu nützen glauben. Derjenige hingegen, welcher ſich mit der ſchlichten Zeichnung in wenigen Linien hervorwagt und auch hier nicht einmal der eigenen Hand vertraut, ſondern die des Freundes herbeiruft, hat einen ganz anderen Zweck; ihm iſt es um die Idee zu thun; ihn beſeelt der künſtleriſche Gedanke, das innere Bild. Er ſieht die höhere Aufgabe der Kunſt vor ſich, zu welcher alle äußere Fertigkeit und alle genaue, ſchöne Ausführung nur wie das Mittel zum Zwecke ſich verhält. Freilich iſt ein ſolcher übel berathen, wenn er über dem Ziele den Weg, über dem Zwecke die Mittel, über dem poetiſchen Gedanken, dem plaſtiſchen Bilde der Phantaſie das Materielle äußerer Darſtellung vergißt und verſäumt. Denn das Eine kann nicht des Anderen entrathen. Bei jungen Talenten wird die Genieſucht, welche die äußere Mühe und den mechaniſchen Fleiß geringſchätzt, nur allzuleicht Alles verderben; und indem ſie den Schwung nicht kennen lernen, welchen die geiſtige Kraft durch körperliche Anſtrengung und Uebung gewinnt, laſſen ſie nicht ſelten in bequemer Ruhe dieſe gute Kraft erſchlaffen und verkümmern.

Herr Mack, ein junger würtembergiſcher Künſtler, hat in dem vorliegenden Hefte vier Compoſitionen auf ſechs Blättern bekannt gemacht. Von dieſen Arbeiten ſind bis jezt nur zwei im Großen ausgeführt. Sämmtlich verrathen ſie den Geiſt, der aus ſich ſelbſt zu ſchöpfen und in eigener Sphäre zu wirken ſucht.

Das erſte Bild iſt eine Scene aus der Auferſtehung, oder, vielleicht richtiger ausgedrückt, eine Allegorie der chriſtlichen Vergeltung im Weltgerichte. Auf der zehn Fuß hohen Tafel des Basreliefs ſchweben, der eine den anderen umarmend, zwei Engel des Gerichtes mit Poſaunen. Unter ihnen ſieht man auf der Erde zwei menſchliche Geſtalten, einen verzweifelnden Sünder und eine hoffende, ſchon im Hoffen ſelige, Fromme. Der eine Engel hält die Poſaune zu dem Reiche des Lichtes empor, in welches die Guten eintreten dürfen, und nähert ſie dem Mund, um den Ton der Gnade hinauszurufen in die Welt; in der Linken trägt er ein Kreuz, welches bedeutſam in die Mitte des Bildes fällt. Zu dieſem Engel und zu dem Zeichen der Verſöhnung blickt die knieende Fromme empor und betet mit kreuzweis über die Bruſt gelegten Armen. Der zweite Engel, welcher mit dem rechten Arme den erſteren umſchlungen hat, hält ſeine Poſaune abwärts und richtet auch ſeinen Blick zur Erde nach dem Sünder, der auf einem Grabſtein ſich anklammert und das ſchuldbeladene Haupt niederſenkt. Die Geſtalten der Engel ſchweben frei und wohlgebildet, von

Digitized by Google

langen Gewändern umflattert. An dieſen Gewändern wünſchten wir größere Falten zu ſehen, weil unſtreitig dadurch die edeln Geſtalten eine noch würdigere Haltung bekämen. Die betende Jungfrau iſt an der obern Hälfte des Leibes unbekleidet; um die untere iſt ein großes dünnes Tuch geſchlungen. Die Verhältniſſe des Körpers und des Gewandes ſind harmoniſch. In dem Sünder wollte wohl abſichtlich der Künſtler gemeine und maſſigte Formen zur Andeutung des gemeinen Sinnes und des irdiſchen Wandels wählen. Gut iſt der Gedanke, daß der Böſewicht am Ende nichts hat um es feſtzuhalten, als das troſtloſe Grab und den todten, kalten Stein. Auch dieſe Figur iſt mit einem einzigen weiten Stücke Tuch umkleidet. Beide Menſchen ſcheinen demnach Auferſtandene zu ſeyn, denen ſchon vorher der Ruf der Engel zugekommen war und ſie aus ihren Gräbern herausgeführt hatte; zwei Unähnliche, die neben einander geſchlummert, ein Kind des Lichtes und ein Sklave der Finſterniß, die nun ihres Gottes Gericht an den Ort der Beſtimmung und der Strafe bringt. Dieſe Ideen ſind einfach und würdig ausgeſprochen in dem Werke des Künſtlers. In der Ausführung möchten wir nur noch dies vermiſſen, daß die linke Hand des Engels das Kreuz nicht ſicher hält, es müßte denn bei den Engeln ein bloßes Anfühlen ſchon Feſthalten ſeyn, und daß die Zeichnung des Rückens im Verhältniſſe zu dem geſenkten Kopfe bei dem Sünder zu weit hinaufgeht.

Das zweite, zwei Fuß hohe Basrelief, welches Herr Mack während ſeines Aufenthaltes zu Rom in Marmor ausgeführt hat, ſtellt die Scene zwiſchen Amor und Pſyche vor, in welcher die leztere den ſchlummernden Geliebten mit der verhängnißvollen Lampe betrachtet und in ſtille Bewunderung ſeiner Schönheit verſunken iſt. Des Gottes Geſtalt iſt auf ſeinem Gewande ausgeſtreckt und lehnt ſich auf eine Erhöhung. Das Haupt ſtüzt ſich auf den Bogen mit der rechten Hand, während der linke Arm nachläſſig zu den Füßen herabfällt. Vor ihm kniet Pſyche, hält in der Linken die Lampe, blickt neugierig vorwärts und hält mit der linken Hand ihr Gewand zur Bruſt empor. Mit großem Fleiße iſt dieſe Arbeit verfertigt, obwohl im marmornen Original Hände und Füße in richtigerem Verhältniß der Größe ſtehen dürften. Auch das Lockenhaar des Liebesgottes dünkt uns allzureich. Die Compoſition iſt auch hier einfach und anſprechend.

Eine runde Gruppe: die Parzen, iſt der Gegenſtand des dritten Blattes. Die drei Schickſalsſchweſtern ſitzen auf einer Bank. Klotho, die jüngſte, zieht den Faden von dem Rocken, eine freundliche Geſtalt, unbekleidet bis auf den unteren Theil der Füße. Sie hält den gezogenen Faden mit der Linken nieder, während ihn Lacheſis, die ältere Schweſter, durch ihre erhobene Linke laufen läßt und mit der antiken Spindel auffaßt. Sinnend blickt ſie nach der älteſten, Atropos, die mit der todbringenden Scheere den Faden abſchneidet. Lacheſis Gewand geht bis über die Füße herauf, Atropos hat ihren Schleier in die Haare gebunden, von welchen er über den rechten Arm herabfällt, die minder ſchönen Formen der älteſten Schweſter bedeckend. Harmloſigkeit, Nachdenken und ernſter Wille zum Nothwendigen ſind die Charaktere, die aus den Geſichtern und Geſtalten hervortreten. Schon an und für ſich iſt dieſe Gruppe ſehr gelungen, und wir reichen ihr unbedingt vor den übrigen Leiſtungen des nach dem Höheren ſtrebenden Künſtlers die Krone. Dazu kommt aber, um den antiken Geiſt des Bildes zu vollenden und den moraliſch-äſthetiſchen Reiz der Idee zu verſtärken, die doppelte Maske. Die ernſte liegt, an die Bank gelegt, zwiſchen Klotho und Lacheſis und deutet den Ernſt im Beginne des heiterſten Lebens; die komiſche dagegen iſt auf den Boden gelegt zu den Füßen der ſtrengen Atropos und lacht zu dem Ende des kurzen, bitteren Traumes auf Erden. Dieſes wahrhaft-ſchöne Bild iſt bis jezt nur erſt in der Skizze vorhanden. Ob aber auf die treffliche Auffaſſung eines für das chriſtliche Gemüth untergegangenen Verhängnißmythus die wünſchenswerthe Beſtellung erfolgen wird? Möge die Gruppe ihrer Mäcen finden!

Auf der vierten, fünften und ſechsten Tafel iſt ein Fries in Basrelief von zweiundzwanzig Figuren vertheilt. Im kleineren Maßſtabe findet ſich derſelbe zur Ueberſicht auf dem vierten Blatte mitgetheilt. Hatte der Künſtler auf dem erſten Blatte des vorliegenden Heftes die chriſtliche Vergeltungsidee dargeſtellt; ſo kommt hier die Reihe an die heidniſche Unterwelt. Die drei Richter ſitzen auf ihrem Thron in der Mitte. Zwiſchen Minos und Rhadamanthus ſieht man den größeren Aeakus mit hohem Scepter. Ernſte Stille ruht auf dieſen Dreien. Links von der Gruppe der Todtenrichter iſt der Aufenthalt der Seligen. Die Charitinnen eröffnen einen Reigen und laden Andere zu ſich ein. Liebende umſchlingen ſich und hören auf die Worte des Weiſen und auf die Geſänge der Dichter. Dieſe Gruppen, theils ſtehend, theils liegend und ſitzend, bilden ein harmoniſches Ganze. Zur rechten Seite der richtenden Könige öffnet ſich eine Scene aus dem Tartarus. Verzweifelnde liegen am Boden, übereinander. Andere ſtehen und verhüllen ihr Angeſicht oder ringen die Hände. Der Höllenhund ſchreckt Einen, welcher hatte entfliehen wollen, in die qualvolle Geſellſchaft der Frevler zurück. Ruhig aber ſizt am Ende des Frieſes vor ſeinem Nachen an den ſtygiſchen Ufern der alte Charon, das Ruder in der Hand und auf den Rücken des Cerberus gelehnt, der nur dem Menſchen, nicht dem treuen Diener der Unterwelt, Gefahr droht.

Ehe wir die Anzeige dieſes Kunſtwerkes ſchließen, machen wir die Kunſtfreunde auf eine ſchätzbare Eigen-

Digitized by Google

thümlichkeit deſſelben aufmerkſam. Jede Arbeit des Bildhauers iſt von einem Gedichte begleitet. Rudolph Magenau hat die Idee der Auferſtehung und Vergeltung nach den Verheißungen der chriſtlichen Offenbarung mit chriſtlicher Wärme und moraliſchem Ernſte beſungen, und in dem Gedichte „Amor und Pſyche" ſeine vertraute Kunde auch des helleniſchen Mythus bewieſen. Der wohlbekannte Ueberſetzer der Aeneide hat in homeriſchen Verſen eine Schilderung der infernaliſchen Richter, der elyſeiſchen Wonen und der Qualen des Tartarus entworfen. Wenn wir zulezt die Dichtung Guſtav Schwab's zu der Gruppe der Parzen bezeichnen, ſo rühmen wir die ſo ſchön, als wahre Deutung des Bildes. Für ſeine beſte Compoſition hat der Künſtler ein vortreffliches Lied erhalten, in welchem der ſinnige Dichter den Geiſt des troſtloſen Heidenthums und den Gegenſatz chriſtlicher Wahrheit auf eine überraſchende Weiſe enthüllt.

Herr Lohbauer, der fertige Zeichner dieſer Conturen, iſt unſern Leſern durch ſeine intereſſanten Umriſſe nach Mozart's Don Juan bekannt. Man darf bei einer Arbeit, wie die vorliegende, nicht mit kleinen Unpünktlichkeiten rechten. Seine geniale Hand hat er, namentlich in Zeichnung der nur erſt ſkizzirten Modelle Mack's, auch hier an den Tag gelegt.

Nekrolog.

Wenceslaus Peter.

Den Gebrechlichkeiten des Alters und der Strenge des lezten Winters unterliegend, ſtarb zu Rom der berühmte Maler Wenceslaus Peter, Profeſſor an der Akademie St. Lukas.

Peter, zu Karlsbad in Böhmen am 22. Nov. 1742 geboren, hatte in ſeiner Jugend das Waffenſchmiedhandwerk erlernt, und durch ſeine korrekt und verſtändig gezeichneten Ciſelirungen ſich den Beifall des Grafen Joſeph von Kaunitz, öſterreichiſchem Geſandten am päpſtlichen Stuhle, erworben; der Graf glaubte ihn für die Bildnerei geboren und ließ ihn deshalb nach Rom kommen, um ihm Gegelegenheit zu geben, die dortigen Monumente zu ſtudiren. Sein erſtes Werk in dieſer Kunſt war ein Basrelief von zwanzig Figuren aus gebrannter Erde, welches von Lord Briſtol gekauft wurde und ſich gegenwärtig in England befindet.

Der junge Künſtler fand ſich jedoch von dem Erfolge, welchen ihm die Bildhauerkunſt verſprechen konnte, nicht befriedigt und glaubte einen weitern Wirkungskreis in der Malerkunſt zu finden; er widmete ſich ganz beſonders der Thiermalerei, ohne jedoch das akademiſche Studium des Nackten zu vernachläſſigen, wie ſein Daniel, ſein Herkules und ſeine Juno beweiſen. Aber bald trieb ihn ein unwiderſtehlicher Hang, ausſchließlich nur Thiere, theils die zu Rom gewöhnlichen, theils ſolche, die er ſich allerwärts her zu verſchaffen wußte, im Großen zu malen.

Peter hatte ſeinen Beruf erkannt. Durch ſeine unermüdeten Studien, wobei er vielfältige Opfer nicht ſcheute, war es ihm gelungen, nicht nur die Färbung, das Fell, die Muskeln, die einem jeden Thiere eigen ſind, auf der Leinwand wiederzugeben, ſondern er ſtellte auch dem aufmerkſamen Beobachter den Luchs unruhig, den Tiger grimmig, den Löwen großmüthig dar, kurz er wußte ſeinen Gemälden ein ſolches Leben mitzutheilen, daß man nicht allein die Formen, ſondern auch die Bewegung, das Eigenthümliche, die Stellungen und Gewohnheiten, welche jedes der dargeſtellten Geſchöpfe charakteriſiren, genau wahrnehmen kann.

Der Fürſt Marc-Antonio Borgheſe, Vater des gegenwärtigen Fürſten Borgheſe, wurde der erklärte Beſchützer Peter's, deſſen Werke man bald zu Rom, beſonders im Quirinal und im Pallaſte Torlonia in bedeutender Anzahl ſah. Zahlreiche beſtellte Bilder wurden nach Neapel, Florenz, Mailand, Prag, nach Preußen, Rußland, Spanien, Frankreich, Amerika und vor allem nach England geſendet, wohin er beſonders eine große Menge Wölfe verfertigte, welche die Engländer vorzüglich ſuchten, weil dieſes Thier ſich nicht mehr in ihrem Lande findet. — Das beſondere Verdienſt jedes dieſer einzelnen Werke findet ſich in einem einzigen Gemälde von großem Umfange, das irdiſche Paradies vorſtellend, vereinigt. Hier bildet die mannichfaltigſte Menge von vierfüßigen Thieren, Reptilien, Vögeln, die paarweiſe in einem reizenden Garten verbreitet ſind, ein friedliches Gefolge um das erſte Menſchenpaar. Dieſes Bild war für den Künſtler ein Gegenſtand vielen Nachdenkens, ſchwieriger Arbeiten und beträchtlicher Unkoſten; er bildete darin alle Thiere ab, nach denen er Studien zu machen Gelegenheit hatte, und wird ſtets ſein vorzüglichſter Ruhm bleiben. Es iſt jezt zu verkaufen, da Peter es während ſeines Lebens an Niemanden hat abtreten wollen.

Sein Eifer, jedes Thier von ausgezeichneter Schönheit zu malen, veranlaßte eine ſonderbare Anekdote, welche Peter oft zu erzählen pflegte. Ein junger Franzoſe überbrachte einſt nach Rom Empfehlungsſchreiben an Herrn G. d. R., der zugleich Banquier, komiſcher Schriftſteller, und ein ſehr ausgezeichneter Archäolog war. Der Reiſende foderte zuerſt bei Hrn. d. R. auf ſeine Kreditbriefe Geld, dann wurde er ganz vertraut und erklärte ihm mit ſelbſtgefälliger Miene vor einer zahlreichen Geſellſchaft ganz laut, daß er in Florenz eine ſehr ſchöne Dame kennen gelernt, die ihm nur unter der Bedingung nach Rom ab-

Digitized by Google

zureiſen geſtattet habe, daß er ihr nach den erſten Tagen ſeiner Ankunft ſein Porträt ſchicke. Er drang ſo inſtändig in Hrn. v. R., ihm die Adreſſe eines Malers zu verſchaffen, daß dieſer nicht umhin konnte, ihm zu willfahren, aber um ihm eine Lehre zu geben, zeigte er ihm Peters Wohnung an und übergab ihm einen, wie er ſagte, ſehr dringenden Brief an dieſen Künſtler.

Der junge Reiſende läuft zum Amphitheater des Auguſtus, wo Peter wohnte, dringt in ſein Attelier und überreicht ihm den Brief. Peter lieſt ihn und ruft mit Entzücken aus: „Ach, Sie machen mich zum glücklichſten Menſchen auf der Welt. Ich verdanke Ihnen etwas, das mir bisher aufzufinden unmöglich war. Iſt Ihnen bei dieſen ſammetgleichen, ſo zarten Farben nicht ein Unfall begegnet? Nein, Herr Peter, kein einziger, ich verſichere Sie; aber laſſen Sie uns an das Werk gehen, ich habe Eile. Das Bild gehört für eine Dame in Florenz und wenn ich Hrn. v. R. glauben darf, ſo ſind Sie ein bewunderungswürdiger Mann. — Alles gut, mein Herr! aber unglücklicher Weiſe bin ich in dieſem Augenblicke verhindert und überdies iſt das Thier noch nicht da. — Wie, das Thier? Ich ſoll ja gemalt werden und ſind Sie denn nicht Porträtmaler? — Ja, mein Herr, aber Maler von Thier-Porträten, und Hr. v. R. ſagt mir mit eignen Worten: „Hier ſchicke ich Ihnen Jemanden, der Ihnen Gelegenheit geben wird, einen auserleſenen franzöſiſchen Pfau zu malen.“ Ich hoffte einen Pfau zu ſehen. — Ich merke, hier ſteckt eine Schelmerei, ſagt der junge Mann, und in ſeiner glücklichen Unbefangenheit konſequent, kaufte er einen von Amor gebändigten Löwen um ſehr theuren Preis.

Peter war ein Mann von ſanftem, gebildetem und theilnehmendem Charakter. Er hatte bei ziemlich gleicher Geſundheit ein hohes Alter erreicht. Aber die Strenge und Andauer der Kälte zu Ende des vorigen Jahres ſchwächte ſeine Kräfte. Er ſtarb in der Nacht vom 27. zum 28. December 1829. Einer ſeiner Freunde bereitet einen ausführlichen Bericht vor, welcher die Aufzählung der Werke Peter's und intereſſante Züge aus ſeinen Verhältniſſen und Verbindungen mit einer großen Anzahl ausgezeichneter Perſonen des vergangenen Jahrhunderts und unſerer Tage enthalten wird.

Neue Kupferſtiche.

Madonna del Cardellino, nach Raphael geſtochen vom Prof. Anton Krüger in Dresden. Fol.

Dieſes Blatt iſt in der Manier der älteren Schule Dürers, Marc-Antonios und Lucas von Leyden mit feinen Taillen und ſchwach gekreuzten Schraffirungen gestochen und vereinigt mit großen Vorzügen auch große Fehler. Ausgezeichnet iſt der Kopf der Madonna, welchen ae die Lieblichkeit umſchwebt, wodurch ſich Raphaels Madonnen auszeichnen, von denen Haſſe in ſeinem trefflichen eben Kügelgens mit Recht bemerkt, daß es unmöglich ſey unter Raphaels Madonnen ſich auch etwas anderes, als eben nur eine Madonna zu denken. Dagegen iſt die Arbeit von Chriſtus und Johannes weniger gelungen, beſonders haben der Leib und die Schenkel des Heilandes etwas Geſchwollenes, was dem Auge wehe thut; auch treten im Hintergrunde Waſſer und Land nicht genug von einander ab, denn ob der Baum links im Waſſer oder in de Erde ſteht, iſt kaum zu unterſcheiden. Der Vorgrund und Mittelgrund iſt mit vielem Fleiße behandelt, vielleicht nur mit zu vieler Ausführlichkeit, denn er ließe wol noch größere Weichheit und Milde wünſchen. Aber alle dieſe Fehler überträgt das holde Geſicht der heiligen Jungfrau und die herrliche weiche Ausarbeitung deſſelben, welche faſt den Farbenſchmelz wiedergibt und ſich ohne Scheu den beſten Leiſtungen italieniſcher und franzöſiſcher Meiſter an die Seite ſtellen kann. Der Preis, 5 Rthlr. 12 Gr., iſt billig.

Nbg.

Jmr.

London.

Engliſche Blätter berichten über ein Skulpturwerk von ungewöhnlichem Umfang, welches gegenwärtig in London ausgeſtellt iſt. Ein Bildhauer, Hr. Lough, hat in Auftrag des Herzogs von Nort-Humberland ein Reitergefecht in runden Figuren modellirt, worin nicht weniger als fünf Pferde und zwölf Menſchen im Kampf dargeſtellt ſind. Die Pferde ſcheinen an dem Gefechte Theil zu nehmen und gegen einander zu wüthen. Von den Kriegern ſind mehrere zu Boden geſtürzt und werden von den Pferden unter die Hufe getreten. Die Gruppe iſt pyramidal geordnet und zur Aufſtellung in dem Pallaſte des Herzogs zu London beſtimmt, jedoch bis jezt nur in Gyps ausgeführt. Man rühmt die Richtigkeit der Zeichnung und die naturgemäße Auffaſſung der Bewegungen und Affekte. Zu gleicher Zeit hat der Künſtler eine Statue des David ausgeſtellt, wie er eben den Stein nach der Stirn des Goliath geſchleudert hat; im Geſichte bemerkt man einige Aehnlichkeit mit dem Apollo von Belvedere; die Figur jedoch iſt individueller. Auch eine Coloſſalſtatue des leztverſtorbenen Biſchofs von Calcutta bemerkt man in des Künſtlers Werkſtatt, worin er die Schwierigkeiten des für die Bildnerei ungünſtigen Coſtüms ſehr glücklich überwunden hat.

Digitized by Google

N°. 49.

Kunſt = Blatt.

Dienſtag, 22. Juni 1830.

Die Statuen des Endöos.

Geringfügig und langweilig an ſich iſt der Gegenſtand der kleinen Unterſuchung, welche ich den Freunden der alten Kunſtgeſchichte vorzulegen habe. Doch kann ſie vor andern Beiſpielen lehren, wie viele Ungewißheiten und Schwierigkeiten manche Beſchreibungen von Kunſtwerken darbieten, und wie viel Vorſicht die Erklärung des Pauſanias erfodre.

Pauſanias (VII, 5, 4) führt unter den größten Merkwürdigkeiten Joniens, mehreren großen Tempeln mit ihren Schätzen, und neben wenigen namentlich hervorgehobenen Götterbildern, der Prieniſchen Athene und dem Tyriſchen Herakles zu Erythrä, ein Holzbild der Athene Polias in ihrem Tempel ebenfalls zu Erythrä in Jonien an, ein Bild von außerordentlicher Größe; die Göttin ſitzend auf dem Seſſel, in jeder oder in einer von beiden Händen eine Spindel haltend und auf dem Haupte den Polos. Er fährt fort: τοῦτο Ἐνδοίου τέχνην καὶ ἄλλοις ἐτεκμαιρόμεθα εἶναι, καὶ ἐς τὴν ἐργασίαν ὁρῶντες ἔνδον τοῦ ἀγάλματος, καὶ οὐχ ἥκιστα ἐπὶ ταῖς Χάρισί τε καὶ Ὥραις, αἳ πρὶν ἐλθεῖν ἑστήκασιν ἐν ὑπαίθρῳ λίθου λευκοῦ. Als Erklärer dieſer Stelle ſind vorzüglich Thierſch in den Epochen der bild. Kunſt I. Not. 38, Schorn in den Studien der griechiſchen Künſtler S. 128 f. und Siebelis zum Pauſanias zu vergleichen. Ich ſelbſt hatte früher ſchon gelegentlich angedeutet *), es müſſe die Verſchiedenheit der Statuen im Innern zu dem Namen Endöos Anlaß gegeben haben, da Pauſanias ſeine Vermuthung, daß das Werk von Ἐνδοῖος ſey, vorzüglich auf das Innere, τὴν ἐργασίαν ἔνδον τοῦ ἀγάλματος begründet, zwiſchen ἔνδον aber und ἐνδοῖ bekanntlich kein Unterſchied iſt, ſo daß für ἐνδογενής auch die Form ἐνδοιγενής (bei Heſychius) vorkommt. Dieſe Erklärung der Stelle liegt ſo nahe und iſt ſo natürlich, daß nur das Befremdliche einer ſolchen Eigenthümlichkeit gewiſſer Statuen Schuld daran ſeyn kann, wenn man den einfachen Sinn allgemein nicht aufgefaßt hat, wenn z. B. Siebelis lieber die Ueberſetzung von Amaſäus ex toto simulacri opificio unberichtigt beibehält, oder Sillig im Catal. artif. mit Uebergehung des ἔνδον überſezt ex aliis argumentis opificii — wie auch Quatremère de Quincy (Jup. Olymp. p. 175), non seulement au style de l'ouvrage — obgleich Sylburg, Junius und andre nach ihm wenigſtens die Worte richtig gegeben hatten: et interiore simulacri opere probe inspecto.

*) Göttingiſche Anzeigen 1819. S. 549.

Wenn ich das Auffallende, dem wir in Sachen alter Religionen uns nicht ſelten fügen müſſen, nicht aufheben kann, ſo will ich wenigſtens die Gewißheit des Gebrauches, Statuen nach einem Inneren bedeutender Art zu unterſcheiden, beweiſen. Hierzu wird die eine Stelle des Proklos zum Platoniſchen Timäos (E. 2 S. 83) zureichen, worin er mit der Welt, als einem Bilde der Intelligenz, und von dem Vater geweiht, welche ſowohl ſichtbare Merkmale ſeiner Göttlichkeit, als auch unſichtbare (verſtecktere) Zeichen ihrer Theilhaftigkeit an dem Weſen enthalte, die geweiheten Bildſäulen vergleicht, an welchen ſowohl ſichtbares ſey, als auch inwendig (ἔνδον) verborgene Symbole der Gegenwart der Götter, welche nur den Geweiheten bekannt ſeyen, und vermuthlich nur für ſolche ſichtbar waren. Ich will die Worte herſetzen mit den Verbeſſerungen, welche die große Fehlerhaftigkeit des alten Drucks nöthig macht. Ἀλλ' ὥσπερ τῶν ὑπὸ τῆς τελεστικῆς ἱδρυμένων ἀγαλμάτων τὰ μὲν ἐστὶν ἀφανῆ (der Zuſammenhang zeigt, daß ἐμφανῆ zu leſen iſt), τὰ δὲ ἔνδον ἀποκέκρυπται συμβολικῆς (l. σύμβολα τῆς) τῶν θεῶν παρουσίας, ἃ καὶ μόνοις ἐστὶ γνώριμα τοῖς τελεσταῖς. τὸν αὐτὸν τρόπον ὁ κόσμος, ἄγαλμα ὂν τοῦ νοητοῦ, καὶ ἀπὸ τοῦ πατρὸς τελεσθεὶς, τὰ μὲν ἔχει ἐμφανῆ τῆς αὐτοῦ θειότητος γνωρίσματα, τὰ δὲ ἀφανῆ συνθήματα τῆς τοῦ ὄντως (l. ὄντος) μετοχῆς, ἃ παρὰ τοῦ τελέσαντος αὐτὸν ἐξεδέξατο πατρὸς, ἵνα μὴ δι' αὐτῶν ἐῤῥιζω-

μένος ἢ διαιωνίως ἐν τῷ ὄντι. Im Anfang dieſer Stelle können τὰ μὲν und τὰ δὲ, wie die Vergleichung mit dem Folgenden zeigt, nicht auf ἀγαλμάτων ſelbſt, ſondern nur auf etwas an dieſen bezogen werden. Deswegen habe ich σύμβολα τῆς für συμβολικῆς geſezt, welches ohnehin für ſich auch keine befriedigende Conſtruktion zuläßt.

Hiernach wird die von Thierſch und Schorn gebilligte Vermuthung Heynes, das ἔνδον bei Pauſanias ſey vor ἐλθεῖν zu ſetzen, intra templum, nicht blos überflüſſig, ſondern ſie nimmt der Stelle. Eben ſo die gewaltſamere von Siebelis, der ſtatt ἔνδον τοῦ ἀγάλματος leſen möchte ἔν τε τῷ ἀγάλματι καὶ οὐχ ἥκιστα.

Die Nachricht des Proklos, ohne Zweifel aus griechiſchen Theologen, auf welche er ſo häufig zurückweist, gefloſſen, gibt zugleich Aufſchluß über die Art der ἐργαστία ἔνδον τοῦ ἀγάλματος. Sie kann nicht im Techniſchen beſtanden haben, wie Schorn annimmt, um darauf Vermuthungen über bedeutende Fortſchritte und das Verhältniß der Zeit des Endöos zu der des Dädalos zu ſtützen; ſondern allein in der Einrichtung. Nun lernen wir aus dem Wort ἕδος von Götterſtatuen gebraucht, beſtimmter und allgemeiner wenigſtens hieraus als aus irgend etwas anderm, daß die Griechen der frommen Zeiten das geheiligte Bild überhaupt als ein Wohnhaus des Gottes betrachteten: denn daß das Wort nur als Sitz einwohnender Gottheit, nicht als Sitzbild zu nehmen ſey, glaube ich unlängſt zu einem Epigramm, worin es vorkommt, hinlänglich nachgewieſen zu haben. Die „Symbole der göttlichen Anweſenheit“ in den gleichſam zu Tempeln erhobenen Statuen, wovon Proklos ſpricht, laſſen ſich im Ganzen nicht wohl anders denken, als ähnlich den Symbolen in den Tempeln ſelbſt. Dieſe nun enthielten ſowohl allerlei Attribute, Schmuck und Geräthſchaften, ganz nach menſchlichem Gebrauch, aber charakteriſtiſch für jede Gottheit, als auch Figuren, gleichſam zur Umgebung des Tempelgottes, welche denn theils aus befreundeten Göttern, theils aus eigentlich zugehörigen Dämonen beſtanden. Die lezteren wurden eben ſowohl in eigenen Statuen aufgeſtellt, als an dem Beiwerke des Hauptbildes, z. B. an der Krone, am Fußgeſtell oder ſonſt als ſo viele Symbole, die ganze Fülle von Beziehungen einer beſtimmten Gottheit auszudrücken, angebracht. Es würde daher nicht zu verwundern ſeyn, wenn man auf den Gedanken gekommen wäre, unter die Symbole im Innern eines Götterbildes auch ſolche Götterfiguren, welche für das Auswendige desſelben geeignet waren, aufzunehmen, um auch auf dieſe Art den Gott und ſeine Angehörigen zu vereinigen. Der Gebrauch in den Bildhauerwerkſtätten Götterbilder in Silenen, ſtatt in Gehäuſen, einzuſchließen und aufzubewahren, würde dann aus dieſer Einrichtung ſich als Nachahmung erklären *).

Was ich als eine Möglichkeit hingeſtellt habe, muß wirklich der Fall geweſen ſeyn bei der Pallas des Endöos, wenn ich anders die lezten Worte im Zuſammenhang mit dem, was zuvor feſtgeſtellt worden, richtig ſo überſetze: und nicht am wenigſten wegen der Chariten und Horen, welche bevor ſie eingezogen (in das Innere der Statue) in einem Hypäthros von weiſſem Marmor geſtanden haben. Statt πρὶν ἐλθεῖν ſetzen Siebelis und nach Buttmanns Vermuthung Bekker ſogar im Texte der Berliner Ausgabe πρὶν ἐσελθεῖν, und verſtehn dabei ohne Zweifel, wie Heyne unter ἔνδον ἐλθεῖν und Creuzer **), das Eingehn der Statuen in den Tempel. Amaſäus und mit ihm Sillig überſetzen ante adventum illuc meum, wo die Auslaſſung der Perſon unerträglich iſt; Clavier ſprachwidrig: devant l'entrée du temple. Auf den Tempel bezogen bleibt πρὶν ἐσελθεῖν kurz und undeutlich; mit dem Inneren der Statue verknüpft, welches unmittelbar vorher erwähnt war, iſt es klar genug. Nur ἐλθεῖν würde undeutlicher ſeyn; aber dies rührt vermuthlich von einem Abſchreiber her, welcher von ſolchen Statuen nichts wußte und darum (wie Amaſäus und Sillig) ἐμὲ vorausſetzend ἐλθεῖν ſtatt des wirklichen ἐσελθεῖν ſchrieb.

Allein, wird man gewiß fragen, wie läßt ſich im Ernſt glauben, daß eine Mehrzahl von Figuren, wie die Chariten und die Horen, die vorher in einem Tempel für ſich aufgeſtellt waren, im Innern einer Statue Platz gefunden hätten? Dieſe Schwierigkeit iſt indeſſen gehoben, ſo bald wir uns denken, daß der Hypäthros, als eine Zubehör des Pallastempels, ein ſehr kleines Gebäude geweſen ſeyn kann, was vielleicht durch den Umſtand, daß er ganz aus weißem Marmor beſtanden, wahrſcheinlich wird, und uns erinnern, daß das Holzbild des Pallas mächtig groß (μεγέθει μέγα) war. Das Innere des Throns, der leicht noch durch ein Untergeſtell erhöht ſeyn konnte, bot, um kleinere Figürchen neben und hinter einander hinzuſetzen, einen ſehr bequemen Raum dar. Laſſen ſich ja doch kleine Statuen in dem Sitz des Laokoon nach dem Gypsabguß aufſtellen. Wie Siebelis auf den Gedanken kommen konnte, daß ein Bild, welches als koloſſal bezeichnet wird, maſſiv aus Holz geweſen, nicht wie die Statuen aus Elfenbein und Erz hohle Räume gehabt habe, würde nicht zu erklären ſeyn, wenn man nicht glauben

*) G. F. A. Wolf zu Platons Gaſtmahl S. 101.

**) Symbolik IV, 697 „ehe ſie hierher kamen.“

dürfte, daß ihm die ἐργασία ἔνδον früher ſchon, als er das niederſchrieb, mißfallen hatte. Die Horen und Chariten paſſen übrigens als Symbole zu dieſer Erythräiſchen Athene vollkommen wohl und drücken in allgemein verſtändlichem Namen und Bild aus, was nach gewiſſen alten Symbolen das Weſen dieſer Göttin in ſich ſchließt. Die Horen nämlich ſtimmen mit dem Polos, die Chariten mit der Spindel, als dem Zeichen des im Lauf der Zeit entſponnenen und wohlthätig fortgeleiteten Wachsthums, zuſammen. Dieſes bedarf jezt des Beweiſes oder der Erläuterung nicht ſehr; ſo wie auch eine Erklärung, welche aus dieſer Pallas eine Wollſpinnerin macht, ohne zwiſchen der älteren Geſtalt griechiſcher Religionen und ſpäteren Begriffen, oder zwiſchen dädaliſchen Bildern und den auf uns gekommenen Pallasſtatuen zu unterſcheiden, kaum noch widerlegt zu werden braucht. Der Hypäthros hatte im Inneren rings herum eine bedeckte Halle, die in einem kleinen Tempelchen leicht auf irgend eine Art erſezt werden mochte, ſo daß dieſe Figuren eben ſo gut ſehr klein, wie größer, von Holz, wie von Marmor geweſen ſeyn können. In das Innere eines hochalten und hochheiligen Bildes ließ man nicht Jedermann ſchauen; Pauſanias aber war in verſchiedene Weihen aufgenommen und mit manchen Prieſterfamilien verbunden. Uebrigens ſcheint er ſeinem Ausdruck nach vorauszuſetzen, daß die Chariten und Horen, obgleich ſie vorher anders aufgeſtellt geweſen, doch von dem Endöos der Pallas ſelbſt gemacht und für dieſe beſtimmt worden ſeyen. Aber die Worte können auch und ſie müſſen verſtanden werden: und nicht am wenigſten wegen der inwendig aufgeſtellten Horen und Chariten, ſo daß in dieſer Aufſtellung, nicht in der Bedeutung oder auch im Styl dieſer Göttinnen der Grund liegt. Wären dieſe von Marmor geweſen, ſo würde Pauſanias, da er nicht vom Styl überhaupt, weder dieſer Figuren, noch des großen Holzbildes, ſondern allein von dem Inneren des lezteren ſpricht, aus der Vergleichung beider gewiß nicht darauf geſchloſſen haben, daß auch jene von Endöos herrührten.

(Der Beſchluß folgt.)

Tempel der Proſerpina, nunmehriger Tempel der heil. Jungfrau von Orcival.

Vier Meilen von Clermont liegt ein Dorf in grauſenhafter Umgebung. Furchtbare Abgründe, wildtoſende Waſſerfälle, kahle Berge und drohende Felſen umſchließen ein Thal, das die Römer Orci-vallis (Höllenthal) nannten, und welches daher noch heut zu Tage Orcival genannt wird.

An dieſem Orte des Schreckens erhebt ſich eine große, reich verzierte, der Jungfrau Maria geweihte Kirche von ſehr hohem Alter. Der Thron der Schutzpatronin, deren Figur ſchwarz wie Ebenholz iſt, befindet ſich in einem, Tag und Nacht von dem Scheine reicher Lampen erhellten Gewölbe, und die Menge der von den Gläubigen daſelbſt aufgeſtellten Gegenſtände bezeugt die zahlreichen Wunder der Mutter Gottes, zu der aus dem Umkreiſe von zwanzig Stunden Wallfahrten kommen. Beſonders die unfruchtbaren Frauen rufen ſie an, und ihre Gelübde, ſagt man, werden ſtets erhört. Bei dem Glanze, der ſie umgibt, möchte man ſie für eine Göttin halten, deren Verehrung ſich bei den abergläubiſchen Völkern mit allem Blendwerke des entfernteſten Alterthums erhalten hätte.

Um ſich eine Vorſtellung von der Verehrung zu machen, deren dieſe Jungfrau genießt, muß man ihrem Hauptfeſte beiwohnen, bei welchem aller Pomp, deſſen eine religiöſe Ceremonie in einer von großen Städten entfernten Gegend fähig iſt, aufgeboten wird.

Ueber die Entſtehung dieſes prachtvollen Cultus der Jungfrau von Orcival geben uns die Traditionen des Landes folgenden Aufſchluß:

Zu der Römer Zeiten, ſagt man, ſey Orcival oder das Höllenthal dem Pluto und der Proſerpina geweiht geweſen. Dieſe Gottheiten hätten daſelbſt einen prächtigen Tempel gehabt und ihre Statuen hätten ſich in einem unterirdiſchen Gewölbe auf Thronen von Ebenholz befunden, um anzudeuten, daß der Aufenthalt dieſer Götter in dem Schooß der Erde ſey. Bei dem Sturze der falſchen Religion ſey der Tempel des Pluto und der Proſerpina, wo nur die Statue der leztern ſich erhalten hätte, der Jungfrau Maria geweiht worden, und der Zauber, der ſich an jene alte Götter knüpfe, beherrſche noch die Geiſter.

Dieſe Tradition kann weder außerordentlich, noch völlig grundlos erſcheinen, wenn man bedenkt, daß Auvergne, ſo wie viele andre Gegenden Frankreichs, zahlreiche Spuren der Herrſchaft und Religion der Römer aufzuweiſen hat. Wir dürfen hier nur den Tempel des Merkur nennen, von dem die Chroniken ſprechen und an deſſen Exiſtenz man nicht zweifeln kann, obgleich nur noch die Grundmauern vorhanden ſind, eine ſo feſt zuſammengekittete Maſſe, daß man, um ſie zu ſprengen, einer Pulvermine bedürfte, wie bei dem härteſten Granit.
(Journal des Artistes, Jan. 1830.)

Digitized by Google

Paris.

Das Muſeum wird einen Zuwachs durch mehrere Basreliefs und koſtbare Skulptur-Fragmente erhalten, welche in Griechenland von den franzöſiſchen Gelehrten der Expedition von Morea aufgefunden worden ſind.

*

— Herr Gronier hat eine Geſellſchaft zur Ermuthigung der Kupferſtichkunſt in Frankreich gegründet, welcher J. K. H. die Herzogin von Berry ihren beſondern Schutz zugeſagt hat.

*

— Für das Muſeum Fabre zu Montpellier iſt ein vollſtändiges Gebäude mit Veſtibüle, Säulen, einer großen Treppe ꝛc. erbaut worden. Im erſten Stocke befinden ſich vier große Säle, wovon zwei für die Gemälde beſtimmt ſind, unter denen ſchöne Originale von italieniſchen und franzöſiſchen Meiſtern und ſchöne Copien vorkommen. Einer der hohen Säle iſt für die alten und neuen Kupferſtiche beſtimmt. Im lezten findet man Zeichnungen von Raphael, Giulio Romano, Pouſſin, Leſueur, David und ein ſchönes Porträt Fabre's von Girodet, mit einer Dedikation.

*

— Das Muſeum von Avignon iſt mit einem ſchätzbaren Werke gothiſcher Skulptur bereichert worden. In der Benediktinerkirche erhob ſich ehemals ein prächtiges Mauſoleum aus weißem Marmor und Alabaſter. Auf dieſem Monumente, welches bis an das Gewölbe reichte, waren Basreliefs, welche die Geſchichte und Myſterien der heiligen Jungfrau darſtellten und mehrere Figuren von ſehr hohem Relief. Eine z. B. war bei den Künſtlern unter dem Namen Tranſi bekannt, und iſt vielleicht eines der Meiſterwerke der Kunſt des Mittelalters. Dieſe Statue, die man eine Skelett nennen kann, liegt auf der rechten Seite. Die Füße fehlen, ſo wie auch der linke Vorderarm; die Naſe iſt gleichfalls verſtümmelt worden, aber die Lage, die anatomiſchen Details, der Rumpf, alles iſt von bewunderungswürdiger Vollendung. Das Monument wurde zu Ehren des Kardinals de la Grange errichtet. Man kennt den Urheber nicht, aber nach den Traditionen und dem Werthe des noch Uebriggebliebenen kann man glauben, daß es ein Künſtler vom größten Verdienſte geweſen iſt. Im Anfange der Revolution wurde ein Theil dieſes Monumentes dadurch gerettet, daß man es unter der Erde vergrub, indem man das Pflaſter der Kirche erhöhte. Man lieſt auf dem Steine, welcher oberhalb der Statue hinläuft, eine Inſchrift in gothiſchen Charakteren, was zu der Annahme berechtigt, daß dieſes Kunſtwerk aus dem XIV. Jahrhundert ſeyn möge.

An den Herausgeber.

Paris, den 8. Mai 1830.

Bei meinem frühern Aufenthalt in Frankfurt a. M. und ſpäter noch mehrmals machte ich die dortige Stadtbehörde auf das Kunſtſtreben eines hier ſtudirenden jungen Frankfurter Architekten aufmerkſam, und hoffte demſelben eine Anſtellung in ſeiner Vaterſtadt auszuwirken. Nie hat ein Deutſcher auf der hieſigen Akademie ſo außerordentlichen Erfolg gehabt, wie Gerhard Guttenberger aus Frankfurt, und dennoch iſt er bis jezt unberückſichtigt geblieben und irrt nun in dem weiten Amerika umher, wo er ſich die Mittel ſeiner Exiſtenz kümmerlich erwirbt. Ich erſuche Sie daher, beifolgendes Zeugniß, deſſen von dem Sekretär der Akademie ausgeſtelltes Original ich an die Behörde nach Frankfurt ſandte, nebſt dieſen meinen Beweggründen in Ihr geſchätztes Kunſtblatt aufzunehmen.

F. C. Gau,
Architekt der Stadt Paris.

Attestat.

Ph. Gerard Guttenberger de Francfort, né en 1799.

Succès à l'Academie de Paris.

2ème Classe.	
Concours en Sept. 1823.	Ménuiserie d'Eglise, 2me médaille.
— Dec. 1823.	Temple de Venus, Perspective, 2me médaille.
— Janv. 1824.	Appareil en pierre (Construction) 1ère médaille.
— Janv. 1824.	(Composition.) Maison de garde de chasse. 1ère médaille.
1ère Classe.	
Concours en Sept. 1824.	(Composition.) Une École de médecine. 1ère médaille.
— Nov. —	(id.) La maison d'un Agronome. 1ère médaille.
— Fevr. 1825.	Construction Charpente. Un escalier oval. 3me médaille.
— Juillet —	(Composition.) Un hôtel de Préfecture. 1ère médaille.
— id. —	(id.) Esquisse. Une volière. 2ème médaille.
— Sept. —	Le premier Accessit du Prix départementals.
— Nov. —	Une Salle de Bal. 2ème médaille.

Digitized by Google

No. 50.

Kunſt-Blatt.

Donnerſtag, 24. Juni 1830.

Die Statuen des Endöos.

(Beſchluß.)

Die Worte ἐν ὑπαίθρῳ hat man allgemein verſtanden **unter freiem Himmel**, und dadurch wurde denn λίθου λευκοῦ auf die Statuen zurückgeworfen, mit welchen es nicht anders, als gezwungen verbunden werden kann. Auch iſt es nicht glaublich an ſich, daß gerade Werke eines Dädaliden, alte Heiligthümer, ſollten unter freiem Himmel hingeſtellt worden ſeyn. Der Ausdruck ἐν ὑπαίθρῳ kommt zwar noch zweimal bei Pauſanias vor, wo ebenfalls sub divo bis jezt überſezt wurde *); allein dies iſt nicht weniger falſch, und beide Stellen beſtätigen daher nur unſre Erklärung. Der Hypäthros iſt eigen den Göttern der Höhe, als dem Zeus, dem Sol und der Luna, welche Vitruv (I, 2, 5) nennt, und auſſerdem denen des Wachsthums vermittelſt der Einwirkung von oben, als der Athene, wie ihre Tempel zu Tegea und Athen zeigen, wovon insbeſondere der der Athene Alea zu bemerken, und der Demeter und Kora zu Eleuſis. Es iſt alſo klar, daß auch den Horen und Chariten gerade ein ſolcher Tempel angemeſſen iſt.

Hiermit glaube ich eine beſondre Art von alterthümlichen Götterbildern, gleichſam ἀγάλματα ἐνδοῖα, innerliche, d. i. mit einem ἐνδοῖ, einem zu einer eigenen Beſtimmung eingerichteten Innern verſehene, erwieſen zu haben. Dieſe Gattung nun wird auf eine uns allerdings ſeltſam klingende, bei den Griechen aber nicht ungewöhnliche Art durch die Perſon **Endöos** bezeichnet. Gar nichts Auffallendes hätte die Sache, wenn man ſtatt Ἐνδοῖος, wovon vielleicht nur der Uebelklang abhielt, Γυνένδοιος geſagt hätte, wie Eugrammos, mit ſymboliſchem Namen, für den Maler überhaupt, und Eukadinos, d. i. Eukoſmos oder Theokoſmos, was, wenn es auch bei Pauſanias (I, 40, 3) als Eigenname genommen iſt, doch urſprünglich ein Appellativum war, und denjenigen bedeutete, der den κόσμος, in Elfenbein und Gold für die Statuen oder in Skulptur beſtehend, für die Tempel verfertigte. Die äoliſche Form Εὐκαδμος *) zeigt uns, in welche alte Zeiten der Urſprung dieſes gleichfalls für eine Art der Bildnerei erſonnenen Perſonennamens gehört. Auch andre Beiſpiele erdichteter Erfinder, z. B. **Dokios**, des Lehmbaus, von δοκὸς Balken, bei Plinius, **Euteuchios** (aus Euböa, das in aller Zeit Handel mit Schwerd-

*) Wenn es II, 2, 7 heißt: Ἑρμαῖ τέ ἐστιν ἀγάλματα χαλκοῦ μὲν καὶ ὀρθὰ ἀμφότερα, τῷ δὲ ἑτέρῳ καὶ ναὸς πεποίηται. τὰ δὲ τοῦ Διὸς καὶ ταῦτα ὄντα ἐν ὑπαίθρῳ κ. τ. λ. ſo bezieht ſich καὶ auf das vorhergehende τῷ δὲ ἑτέρῳ καὶ ναὸς πεποίηται, das eine Hermesbild hat ſein eignes Tempelchen, ſo nun auch haben die drei des Zeus das ihrige, wie auch das der Tyche im Vorhergehenden das ſeinige, und jene zwar haben einen Hypäthros. Ein andrer Sinn iſt für das καὶ nicht denkbar, da der ναὸς unmittelbar vorher ausgedrückt, hingegen, daß das andre Hermesbild ohne Kapelle war, nicht ausdrücklich geſagt war, und man hat ihm dann auch lieber gar keinen angewieſen. Den Jupiter nennt Vitruvius I. 2. 5 unter den Göttern, welchen dieſe Art von Tempeln zukomme, obenan; auch bemerkt er III. 2. 8 ein Olympium als Hypäthros, und Stieglitz Archäolog. der Baukunſt II, 1, 29 f. führt andre bei den Alten vorkommende Hypäthron des Zeus an, in Athen ſelbſt und bei dem Piräus, zu Olympia und auf Aegina. In der andern Stelle IX. 33, 2 leſen wir: Ἁλιαρτίοις δέ ἐστιν ἐν ὑπαίθρῳ θεῶν ἱερόν, ἃς Πραξιδίκας καλοῦσιν. — ταύταις μέν ἐστι πρὸς τῷ ὄρει τῷ Τιλφουσίῳ τὸ ἱερόν. Das ſoll nun sub divo aedes bedeuten, oder nach Siebelis in agro. Aber das erſte iſt lächerlich und das andre wenigſtens nicht in wirklichem Gebrauch gegründet, welcher, außer der techniſchen, nur die von Siebelis ſelbſt zu der vorigen Stelle nachgewieſene Bedeutung sub divo kennt, noch auch an ſich ſchicklich, da auch die Städte in agro liegen. Kleine Götterhäuschen neben den Tempeln kommen nicht ſelten vor, auch auf Monumenten, wie z. B. auf der Vaſe bei Millin Vases I, 45.

*) Pausan. X, 19, 3. I, 40, 3. Vgl. meine Abhandlung über eine Kretiſche Kolonie in Theben. S. 25.

Digitized by Google

tern getrieben) der Waffen, nach Iſtros, dienen zur Erläuterung.

Aus dieſer Beſchaffenheit des Namens Endöos folgt nun weiter, daß es vergebliche Mühe iſt die Zeit des Endöos beſtimmen zu wollen, da bei keinem der Werke, die dieſen Namen führen, irgend ein Zuſatz gegeben iſt, der uns nöthigte eine beſtimmte Perſon, die zufällig dieſen alten Namen trüge, zu unterſcheiden, etwa wie den Sikyonier Dädalos von dem altattiſchen, oder den ſpäten atheniſchen Bildhauer Euchir, des Eubulides Sohn, von dem ſymboliſchen Maler Euchir, dem Verwandten des Dädalos, und dem gleichfalls ſymboliſchen oder poetiſch willkührlich benannten Bildner Euchir, der mit Eugrammos oder Wohlſtrich von Korinth nach Tarquinii zieht. Wir laſſen uns nicht mehr einfallen aus dem Namen des Homer, des Heſiodus, Orpheus, Pythagoras, unter welchem ein Gedicht; des Dädalos, des Smilis, unter welchem eine Statue von den Alten angeführt wird, auf eine beſtimmte Zeit zu ſchließen, da wir dieſe Namen ſo oft von Werken der verſchiedenſten Zeiten und zum Theil von ſolchen, deren wirkliche Urheber bekannt ſind, gebraucht finden. Eben ſo wenig wie die Poeſien und Bildwerke unter jenen Namen, welche uns nur Gattung oder Schule gelten, haben die Statuen des Endöos ein und daſſelbe Zeitalter und denſelben Meiſter gehabt; ſie ſind nur als endöiſche oder zu heiligem Gebrauch des Inwendigen eingerichtete zu betrachten, obgleich viele der Alten darüber ſich eben ſo ſehr getäuſcht haben mögen, wie über jene Namen von Dichtern und Künſtlern.

Außer der Athene von Erythrä erwähnt Pauſanias (I, 26, 5. VIII, 46, 2) als Werke des Endöos eine andre zu Athen, gleichfalls ſitzend, und Athene Alea, die von Tegea durch Auguſtus nach Rom gebracht und im Zugang ſeines Forums aufgeſtellt worden ſey. Dieſe war durchgängig von Elfenbein gemacht, wie der Reiſebeſchreiber ſich ausdrückt, ohne hinzuzufügen, ob ſitzend oder nicht. Er hatte ſie ſelbſt in Rom geſehen, wie noch beſonders aus der Bezeichnung des Ortes, wo ſie ſtand (ἐς ταύτην τὴν ἀγορὰν ἐστιν ἰόντι) zu vermuthen iſt. Denn in Rom war er (wie Siebelis in der Vorrede bemerkt) früher als im Peloponnes geweſen (VIII, 17, 3. vgl. IX, 21, 1), und nach VII, 20, 3 iſt die Beſchreibung Athens nicht gar kurze Zeit vor der von Achaja verfaßt. So konnte alſo Pauſanias wohl an der Erythräiſchen Athene im ſiebenten Buch die Endöiſche Arbeit erkennen, ohne daß er außer den beiden andern von Athen und von Tegea etwa noch andre geſehn zu haben brauchte. Die „andern“ Punkte der Uebereinſtimmung, welche er außer dem Innern bemerkte, können in der Stellung der Göttin, in der Holzſtruktur, in der Größe im Verhältniß zu andern Holzbildern, ſelbſt wenn darin die Erythräiſche weit über die andern war, auch in geringeren und zufälligen Merkmalen beſtanden haben. Athenagoras ſchreibt dem Endöos das Bild der Artemis in Epheſos zu und eine Pallas, und außer dieſer, wenn nicht etwa die Worte zerrüttet ſind, noch eine ſitzende Pallas. Daß dieſe aus Oelbaumholz ſey, wie der lateiniſche Ueberſetzer und Suffridus in den Noten, auch Iunius u. a. verſtehen, ſagt Athenagoras nicht *).

Die beiden Schriftſteller, welche allein von Endöos reden, nennen ihn Schüler des Dädalos, und Pauſanias erzählt, daß er den Dädalos, als dieſer fliehen mußte, nach Kreta begleitet habe. Dieſe Sage dient, um das Atheniſche Geſchlecht der Dädaliden über das Kretiſche zu ſetzen oder wenigſtens beide zu verknüpfen, und Endöos wird durch Einflechtung in dieſelbe in die Urzeit der Bildnerei geſezt. Dieſer überließ ihn Winckelmann, wo er in der Kunſtgeſchichte den Namen im Vorbeigehn berührt, ſo wie Heyne (Artium temp. p. 342). So wenig die Sage von Dädaliſcher Zeit in dem Sinne für uns gelten kann, wie Pauſanias ſie faßte, ſo daß ſie lang vor die Gründung von Erythrä fällt, beſonders nach dem, was er ſelbſt von Dipönos und Skyllis als Schülern des Dädalus und was er von Learchos widerſprechendes anführt, ſo ſcheint mir doch der unbeſtimmte Begriff uralter Zeit richtiger, als wenn man das wirkliche Zeitalter des Endöos zu berechnen ſucht. Pauſanias nahm ihn, wie den Dädalos ſelbſt, als einzelnen Künſtler und fand gegen die Ortsſagen, welche Bilder aus der Urzeit der Kunſt herſchrieben, im Allgemeinen nichts einzuwenden. Wir nehmen Dädalos in weiterem Sinn und erhalten dadurch für die Dädaliſchen Bilder einen ausgedehnten Zeitraum, in welchem ſie entſtanden ſeyn könnten, ohne daß ſich Merkmale unterſcheiden laſſen, wonach einem jeden ſeine Stelle darin angewieſen werden könnte. Den Endöos aber haben nach dem Vorgang von Quatremère de Quincy (Jup. Olymp. p. 175) mehrere deutſche Gelehrte, Lange in ſeinen Tafeln,

---

*) Apolog. pro Christian. c. 14 p. 60 ed. Dechair. Τὸ μὲν γὰρ ἐν Ἐφέσῳ τῆς Ἀρτέμιδος καὶ τὸ τῆς Ἀθηνᾶς, μᾶλλον δὲ Ἀθηλᾶς (Ἀθηλᾶ γάρ, ὡς οἱ μυστικώτερον, οὕτω γὰρ τὸ ἀπὸ τῆς ἐλαίας τὸ παλαιόν) καὶ τὴν καθημένην Ἔνδυος (l. Ἐνδοῖος) εἰργάσατο, μαθητὴς Δαιδάλου. Die Worte ἀπὸ τῆς ἐλαίας enthalten die Etymologie des angeblich myſtiſchen Namens Ἀθηλᾶ ſtatt Ἀθηνᾶ, der aber vielmehr nur auf attiſcher Ausſprache beruht, wie μεταμώλιος für μεταμώνιος, πλεύμων, λίτρον. Daher iſt auch an den neuerlich bekannt gewordenen Koïſchen Votivvaſen die Schreibung ΠΡΙΗΛΗΙ, wofür zwar Brönſtedt in ſeiner Reiſe Taf. 31 S. 109 ΠΡΙΗΝΗΙ gibt, doch wohl vorzuziehen.

Digitized by Google

Thierſch, Sillig um die 50. Olympiade geſezt. Ihre Gründe ſind der Marmor der Horen und Chariten, welcher nach meiner Erklärung wegfällt, das Elfenbein der Göttin von Tegea und vorzüglich die Inſchrift, wonach die Statue in Athen von Kallias geweiht worden, indem man unter dieſem den erſten uns gerade bekannt gewordenen Kallias verſtehen zu müſſen glaubte. Von Hirt iſt hiernach ſogar Eudöus unlängſt neben dem hiſtoriſch bekannten Antenor als Atheniſcher Künſtler in den ſechsziger Olympiaden mit aller Sicherheit hingeſtellt worden. Nur Schorn fragte mit Recht, warum denn eben der Kallias des Herodot gemeint geweſen ſeyn müſſe, und will mit dem Bilde lieber bei dem Anfang der Olympiaden ſtehn bleiben. Ja läßt es ſich überhaupt nur denken, daß die Athener, daß Pauſanias gedankenlos genug geweſen ſeyn ſollte, um eine Statue aus der Piſiſtratidenzeit, um den berühmten Kallias mit einem unmittelbaren Schüler des Dädalos zuſammenzubringen? Die Inſchriften an vielen öffentlichen Bildern alter Zeiten oder unbekannter Herkunft ſind um nichts glaubwürdiger, als die mündlichen Angaben der Prieſter und Exegeten und der häufige Gebrauch derſelben ſeit einer gewiſſen Zeit veranlaßte leicht, auch ſie, wie ſo vieles andre, in die ältere fälſchlicherweiſe überzutragen. In Megara galt nach Pauſanias (I, 43, 5) ein Geſchlechtsregiſter, worin auf Melampus folgten Abas, Köranos, Polyidos, und man hatte dort zwei Holzbilder des Dionyſos und ſagte, das eine ſey geweiht von Polyidos, das andre von Euchenor, dem Sohn des Köranos, des Sohnes von Polyidos. Daß dieſe Angabe durchaus erdichtet ſey, iſt gewiß. Sie würde aber darum nicht weniger als erdichtet erſcheinen, wenn das ἀνέθηκε auch am Fuß des Bildes geſchrieben geſtanden hätte. Als man auf den Einfall kam, den Namen des Verfertigers, was an einer Dädaliſchen Statue doch nicht als etwas urſprüngliches zu denken iſt, an das alte Bild des Endöos zu ſchreiben, mußte zugleich, dem Gebrauch gemäß, auch ein Stifter genannt werden. Unter dem Kallias könnte einer der Ahnherrn eines angeſehenen Hauſes gemeint geweſen ſeyn, wenn dieſes vielleicht beſonders mit dem alten Bilde durch Religion verbunden war. Das trojaniſche Pferd aus Erz in der Akropolis zu Athen hatte die Inſchrift: Χαιρέδημος Εὐαγγέλου ἐκ κοίλης, und es läßt ſich bei Vergleichung unzähliger ſolcher tändelnden Erfindungen in Namen in der That nicht zweifeln, daß die drei jener Inſchrift auf die Hohlung des Bauchs, mit witziger Anſpielung auf einen attiſchen Demos Köle *) und die Freude des Volks durch die gute Botſchaft des Triumphs zielen. Wem konnte neben einer ſolchen Inſchrift ein unbekannter Kallias auffallen? Weit mehr Aufmerkſamkeit verdient das Elfenbein, woran auch Heyne und Schorn bei einem altdädaliſchen Werk Anſtoß nahmen. Wohl möglich, daß es erſt in weit ſpäterer Zeit über ein uraltes Holzbild ausgebreitet worden wäre, ohne daß mehr als kleinere Theile aufgeopfert wurden. Indeſſen iſt es ſonderbar, daß Hr. Quatremere neben dieſer Alea aus Pauſanias V, 17, 1 die Horen von dem gleichfalls mythiſchen Smilis als ein Werk von Elfenbein anführt, ohne nur zu zweifeln, was ich meinerſeits thue, ob die Bemerkung über mehrere Figuren des olympiſchen Heräums, daß ſie aus Elfenbein ſeyen, die Horen, welche weit entfernt ſtehn, gerade mit gemeint habe.

F. G. Welcker.

*) Schol. Ariſtoph. An. 1128. Marcellin. Vit. Thucyd. 17. 33.

Der Bildhauer Vietty über Griechenland.

Die Arbeiten der wiſſenſchaftlichen Expedition nach Morea, ſollen, wie uns Pariſer Blätter verſicherten, unter der Leitung des Herrn Bory St. Vincent in zwangloſen Heften dem Publikum möglichſt bald mitgetheilt werden. Bis dahin hat indeſſen noch nichts Näheres über dies Unternehmen verlautet. Bekanntermaaßen hatten ſich mehrere Mitglieder der Expedition von derſelben getrennt und auf ihre eigene Hand gearbeitet. Von dieſen ſind noch drei auf Koſten der Regierung zurückgeblieben, unter ihnen der Bildhauer Vietty, der für Architektur und Skulptur beſtimmt iſt. Seine Mittheilungen werden für Kunſtfreunde das meiſte Intereſſe gewähren. Deuten wir durch einige Züge aus ſeinem Leben an, was von dieſem originellen Mann zu erwarten ſteht, der jezt als ein Mann von 38 — 40 Jahren das noch jugendliche Feuer mit der Reiſe der Erfahrung und des Urtheils verbindet. Nahe dem Mont Tarare geboren, theilt er mit allen Gebirgsbewohnern die kernfeſte Natur. In ſeiner Jugend hat er den gewöhnlichen Studien und dann in der Centralſchule zu Lyon ſich der Kunſt gewidmet. Wie es ſo oft an Akademien geſchieht, daß Schlendrian und Autoritätsglaube die Schüler zurückhält, ſo geſchah es auch zu Lyon. Einzelne junge Leute ſuchten ſich von den Feſſeln der Schulmanier loszumachen, und zogen, da ihr Spott beſonders laut ward, den Haß des hohen Rathes auf ſich. Vietty ward mit mehreren ſeiner Kameraden ausgeſtoßen. Er arbeitete darauf ſtill für ſich fort, ward ſpäter, um der Conſcription zu entgehen, Zeichenlehrer in Roanne und führte ſogar eine lateiniſche und griechiſche Klaſſe des Collège. Darauf ging er nach Paris, arbeitete unter Cartelier ſechs bis ſieben Jahre, lebte dann in Marſeille und lernte dort, neben ſeinen Kunſtarbeiten immer noch mit wiſſenſchaftlichen beſchäftigt, von griechiſchen Kaufleuten die neugriechiſche Sprache. Mehrere Reiſen in ſeinem

Digitized by Google

Vaterlande unternahm er zur Erforſchung der Alterthümer. Mit ſeinem Freunde Rey gab er ein lithographirtes Werk über die zu Vienne befindlichen Antiquitäten heraus und fügte eine gründliche Einleitung, wie eine hiſtoriſch-gelehrte Erklärung hinzu.

Auf eine in Frankreich unerhörte Weiſe, mit dem Ranzen auf dem Rücken, ja oft ſogar ohne dieſen, aber nie ohne eine kleine Tabackspfeife wandernd, machte er, nicht ſelten unter freiem Himmel kampirend, eine Vorſchule für ſpätere beſchwerliche Reiſen. Mit Fleiß hatte er ſchon in Vienne die Dimenſionen römiſch-griechiſcher Baukunſt erforſcht, weiterhin ſich mit den Denkmalen des Mittelalters byzantiniſch-gothiſcher und mauriſcher Kunſt beſchäftigt. Seine Forſchungen und Entdeckungen füllen ein zwei Bände ſtarkes, bis jezt noch ungedrucktes Werk. Er bereitete ſo eben noch eine Reiſe nach England und Deutſchland vor, um ſeine Sammlung zu vervollſtändigen, als die Expedition ihn abrief.

Von ſeinen praktiſchen Arbeiten in der Kunſt zeichnen ſich mehrere in Marſeille angefertigte Büſten und eine Statue der Seinenymphen in Marmor aus. Die leztere iſt von der Stadt Lyon für das Muſeum angekauft und gehört nicht zu deſſen geringſten Zierden. So wie Vietty in jeder Darſtellung eines Flußgottes der Alten ein durchaus charakteriſtiſches Abbild des Fluſſes ſind, wie er aus einzelnen Bruchſtücken der Büſten ſich den Charakter zu entwickeln getraute, eben ſo wollte er in ſeiner Seinegöttin auch dieſen ganzen Fluß perſonifiziren. Deshalb hat er vom Urſprung deſſelben bis zu ſeiner Mundung auf einer Wanderung ſeinen Lauf verfolgt und dieſen Totaleindruck in der Lage und namentlich im Gewande der Göttin wieder zu geben verſucht. Er hat, obwohl genauer Kenner der Antike, doch ſeiner Göttin nur ein provinzielles Geſicht als Typus der ſchönſten und friſcheſten Pariſerinnen gegeben, um auch darin ſeinem Grundſatze treu zu bleiben. Es konnte nicht fehlen, daß ihm die Pedanten riethen die Antike beſſer zu ſtudiren.

Von einem Manne, der mit Leichtigkeit ſeine griechiſchen Klaſſiker lieſt, in neugriechiſcher Sprache verkehrt, die beſten engliſchen, italieniſchen und ſeine vaterländiſchen Werke (leider noch nicht die deutſchen) über das Alterthum geleſen hat, von einem zugleich ausübenden und wiſſenſchaftlichen Künſtler, der einen ausdauernden Körper und einen unbegränzten Eifer beſizt, läßt ſich mit Recht eine gute Arbeit über Griechenland erwarten. Ihm iſt beſonders der Auftrag geworden, Schätze der Skulptur und Architektur aufzuſuchen. Da er ſich gegen jene nimmerſatte, Alles dem Geburtsorte entführende Sammelwuth ſchon früher ausgeſprochen hat, ſo wird er dem neuerſtandenen Griechenland gewiß in der Angabe ſeiner Kunſtreichthümer eine große Stütze bieten können. Briefe von ihm, wie er ſie in der Eile an ſeine Freunde ſchrieb, ſind ſeit längerer Zeit ausgeblieben. Wir theilen hier aus einem frühern einige intereſſante Notizen mit. Derſelbe war früher geſchrieben, ehe die Erlaubniß der Regierung, noch länger in Morea bleiben zu dürfen, dem Künſtler zu Theil geworden war.

September 1829. Von Tergat ging ich nach Argos, wo man das alte Theater Behufs der Deputirtenverſammlung ausräumte. Ich habe Mycenä, die wahrhaft homeriſche Stadt, beſucht; Nemea, deren majeſtätiſche Ruinen keineswegs durch die modernen Baracken entſtellt ſind. Ich habe mich vierzehn Tage in dem prächtigen Korinth aufgehalten, leider jezt nur ein unförmlicher, mit Neſſeln bedeckter Marmorhaufen. Die Ueberbleibſel ſeines Neptuntempels erheben ſich allein in der Mitte dieſes Chaos von zertrümmerten Mauern. Auch Tempel und Stadt ſeiner unvergleichlichen Akropolis ſind zerſtört. Stolzes Korinth, welche Herabwürdigung haſt du erlitten! Sicyon hat mich für Korinth entſchädigt. Das iſt von allen Städten des Peloponnes die, welche am meiſten die Spuren ihrer alten Denkmäler erhalten hat. Ihre Lage iſt originell und maleriſch. Vier Tage reichten nicht hin, um Alles zu ſehen. Ich werde dahin zurückkehren. Von da, immer zu Fuß, ging ich über den Iſthmus durch die ſkyroniſchen Felſen und ich mußte zu kaki Skala (ſchlechte Leiter), wo man über Felſengründe klettert und das Gepäck mit Seilen hißt, faſt den Hals brechen. Dieſer wenig beſuchte Weg iſt einer der anmuthigſten und maleriſchſten Griechenlands.

In der Mitte des Iſthmus erfuhr ich, daß Megaris von ſchwärmenden, unzufriedenen Palikaren verwüſtet ſey, eben ſo Eleuſis, wohin die Türken aus Athen Ausfälle gemacht und die wenigen unter den Trümmern verborgenen Einwohner getödtet hatten. Deſſenungeachtet beſchloß ich meinen Weg fortzuſetzen. Ich übernachtete zu Teichos, am Ende des Vorgebirges von Megara. Dieſer neue Flekken war voll von Flüchtlingen aus Attika, und man fand ſich alſo dort etwas ſchlechter, als unter den Hottentotten beherbergt. Nur dem Namen nach iſt der Ort durch eine ſchlechte Mauer neuerer Fabrik befeſtigt. Ich beſuchte darauf ſtracks das große Megara. Während faſt eines ganzen Tages irrte ich in dieſem Labyrinth der durch Häuſer- und Kirchentrümmer verſchütteten Straßen herum. Ich ſah keine lebende Seele; ich war allein; ich hörte nichts als meine Stimme in den Ausrufen, die mir der Schauder dieſer Einſamkeit abnöthigte. In Korinth ſah ich wenigſtens Einwohner unter den Trümmern herumwanken, ein Stück Bazar und Häuſerchen im Bau, in Megara Todtenſtille, vollſtändige Ruinen und durch wen? — ach durch Griechen!

(Der Beſchluß folgt.)

Digitized by Google

N°. 51.

Kunſt-Blatt.

Dienſtag, 29. Juni 1830.

Ueber die Gruppe der Niobe und ihre urſprüngliche Aufſtellung *).

Von Johann Martin Wagner,
in Rom, Generalſekretär der k. B. Akademie d. b. K.

Wer vor wenig Jahren behauptet hätte, daß die Griechen die Giebel ihrer Tempel nicht mit erhobenen Bildwerken, ſondern mit völlig runden oder freiſtehenden Bildſäulen auszufüllen pflegten, würde gewiß ſehr wenig Beifall und Glauben gefunden haben [1]). Nun herrſcht der umgekehrte Fall. Seitdem man ſich durch die neuern Entdeckungen, namentlich die auf Aegina im Jahr 1811 unternommene Ausgrabung und die dort gefundenen Bildwerke überzeugt hat, daß die Griechen zur Verzierung ihrer Tempel und deren Giebelfelder ſich nicht der erhobenen Arbeiten, ſondern runder, freiſtehender Bildſäulen bedienten, eine Wahrnehmung, die ſich an den dem Parthenon entnommenen Bildwerken und aus noch vorhandenen Anzeigen des Theſeustempels zu Athen beſtätigt: ſo iſt es nun zur Mode geworden, zu Giebelgruppen umzutaufen, was von weitem nur dazu einen Anſchein hat, wie ſolches Herr Cockerell, Architekt in London, mit der Gruppe der Niobe zu Florenz und kürzlich auch Herr Nibby, Profeſſor der Archäologie in Rom, mit der bekannten Bildſäule des ſogenannten ſterbenden Fechters gethan.

Herr Nibby ſucht nämlich in einer Abhandlung [2]), die über dieſe Bildſäule bekannt gemacht hat, wahrſcheinlich zu machen, daß auch dieſe Bildſäule einſt einer Giebelgruppe angehört habe. Seine Gründe für die Meinung, daß dieſes Kunſtwerk keinen ſterbenden Fechter, wofür man ſolchen früherer Zeit gehalten, ſondern einen tödtlich verwundeten Gallier vorſtelle, haben ſehr viel Einleuchtendes. Die fremdartige Geſichtsbildung, der Charakter der Haare und die Form des Schnurrbarts, das ſtrickartige Halsband, die übrigen Beiwerke und ſämmtlichen Umſtände zuſammengenommen, ſcheinen allerdings dieſe Meinung zu beſtätigen. Doch bleibt Hr. Nibby bei ſeiner ſonſt ſehr wahrſcheinlichen Erklärung dieſer Bildſäule nicht ſtehen, ſondern geht kühn in das ſchwankende Reich der Vermuthungen über und findet es wahrſcheinlich, daß auch dieſes Kunſtwerk einſt einer Giebelgruppe angehört habe, welche die Niederlage der Gallier auf dem Parnaß zum Gegenſtand hatte. Zur Beſtärkung dieſer Hypotheſe führt Nibby eine Stelle aus dem Properz an [3]), wo nach ſeiner Auslegung die in den beiden Giebelfeldern des palatiniſchen Apollotempels aufgeſtellten Gruppen angegeben werden, welcher zu Folge in dem einen Giebel das tragiſche Ende der Kinder der Niobe, in dem andern

*) Dieſe Abhandlung iſt bereits im J. 1823 geſchrieben, betrifft jedoch einen Gegenſtand, über welchen eine ausführliche Erörterung noch keineswegs überflüſſig iſt, daher wir den Freunden der alten Kunſt durch die Mittheilung derſelben einen wahrhaften Dienſt zu leiſten glauben. Einige Hinweiſungen auf ſpätere Nachrichten und Meinungen, welche ſich auf die Gruppe der Niobe oder die Darſtellung der Niobidenfabel beziehen, ſind von uns an den gehörigen Stellen beigefügt worden.

Red.

1) Selbſt Hr. Stieglitz in ſeiner Archäologie der Baukunſt der Griechen und Römer, ſo wie auch Böttiger in ſeinen Andeutungen archäologiſcher Vorträge, ſpricht nur von erhobenen Werken, welche in den Giebeln griechiſcher Tempel geſtanden, keineswegs aber von runden.

2) Osservazioni artistico-antiquarie sopra la statua volgarmente appellata il Gladiator Moribondo del Prof. St. Nibby. — Roma 1821.

3) Nibby will dieſe Stelle des Propers. Lib. II. eleg. XXIII. alſo geleſen haben:

Quaeris cur veniam tibi tardior? Aurea Phoebi
 Porticus a Magno Caesare aperta fuit.
Tota erat in spatium poenis digesta columnis:
 Inter quas Danai foemina turba senis.
Hic equidem Phoebo visus mihi pulchrior ipso
 Marmoreus tacita carmen hiare Lyra
Atque aram circumsteterant armenta Myronis
 Quatuor artificis vivida signa boves.
Tum medium Clario surgebat marmore templum
 et patria Phoebo carius Ortygia.
Auro solis erat supra fastigia currus,
 et valvae, Libyci nobile dentis opus.
Altera dejectos Parnassi vertice Gallos,
 Altera moerebant funera Tantalidos etc.

Digitized by Google

die Niederlage der den Parnaß ſtürmenden Gallier unter der Anführung des Brennus dargeſtellt war. — Winckelmann *) in ſeiner Kunſtgeſchichte erwähnt eben dieſer Stelle, gibt ihr aber eine andere Deutung; indem er ſolche von den elfenbeinernen Thüren des Tempels verſtanden haben will, auf welchen ebenbenannte Gegenſtände in erhobener Arbeit dargeſtellt geweſen. Wer nun von beiden den Text richtiger verſtanden, Winckelmann oder Nibby, mögen andere entſcheiden. Mir ſcheint nur, daß man von einer einzigen Bildſäule, wie dieſe iſt, welche für ſich allein ſehr wohl beſtehen kann, und bei welcher nicht die geringſte Spur vorhanden, daß ſie jemals mit andern Bildſäulen in Verbindung geſtanden, nicht wohl einen Schluß auf eine ganze Gruppe und ihre Darſtellung machen könne. Noch gewagter hingegen ſcheint es mir, auch zugleich den Tempel beſtimmen zu wollen, an dem dieſe Bildſäule und die muthmaßliche Giebelgruppe, zu welcher ſolche gehören ſoll, einſt aufgeſtellt geweſen, ohne daß irgend eine Spur vorhanden, durch welche dieſe Vorausſetzung, ich will nicht ſagen Beſtätigung, ſondern nur einige Wahrſcheinlichkeit erhielte.

Weit mehr Wahrſcheinlichkeit hingegen hat die Hypotheſe des Herrn Cockerell für ſich, welche derſelbe über die urſprüngliche Aufſtellung der Gruppe der Niobe zu Florenz durch ein eigenhändig radirtes Blatt, mit beigefügter Erklärung im Jahr 1816, bekannt gemacht hat. Seine Meinung *) iſt zwar im Allgemeinen mit vielem Beifall aufgenommen und von Kennern und Alterthumsforſchern als wahrſcheinlich anerkannt worden. Auch muß man geſtehen, daß ſie eine ſehr verführeriſche Außenſeite und einen gewiſſen Anſchein von Wahrſcheinlichkeit hat; doch konnte ich mich niemals völlig davon überzeugen, ja ich bin bei näherer Berückſichtigung und Erwägung aller Umſtände dahin gekommen, zu glauben, daß jene Art von Aufſtellung für dieſe Gruppe keineswegs paſſend, noch anwendbar ſey, und unterſtehe mich daher, meine Zweifel und Gründe, warum ich Hrn. Cockerells Hypotheſe für unzulänglich, ja völlig unſtatthaft halte, hier dem Publikum zu näherer Prüfung vorzulegen.

(Die Fortſetzung folgt.)

*) Weimarer Ausgabe 9. Buch. 2. Cap. 30. §.

*) Dieſe Hypotheſe des Herrn Cockerell hat auch A. W. Schlegel aufgenommen, und ſolche mit einem eigenen Aufſatz begleitet, durch den Druck bekannt gemacht. Siehe: Giornale Enciclopedico di Napoli W. IV. Aprile 1817. Und sigd. G. B. Zannoni Direttore etc. a Firenze. in einem Hefte, betitelt:
Le statue della Favola di Niobe nella Imp. e R. Galleria a Firenze. 1821.

Der Bildhauer Vietty über Griechenland.

(Beſchluß.)

Von Korinth aus wollte ich mich für einige Zeit auf der Inſel des Ajar etabliren, die ich in mehreren Richtungen durchſtreifte, um die wahre Lage der urſprünglichen Stadt aufzuſuchen. Der arme Ajar hatte ein ziemlich trockenes Reich, wenig Waſſer, aber gute herrliche Luft, was in Griechenland nicht zu verachten iſt. Von Salamis aus, von dem Vorgebirge, das einſt den Ruhm Athens glänzen ließ, ſah ich zum erſten Male Athen, vier Stunden vor mir. „Zeige mir doch Athen.“ Da haſt Du's! Ich erkannte die ſchöne Skulpturlinie ſeiner Akropolis, trotz Venetianern, Türken und Engländern noch immer durch ſein Parthenon gekrönet. Aber die Stadt iſt in dem nämlichen Zuſtande, wie ihre Nebenbuhlerin, und weiß Gott, was aus dem übrigen wird. Du weißt, man kann aus großer Ferne einmal wegen der Reinheit der Luft, ſodann wegen ihrer ganz eigenthümlich energiſchen Form, Athens Akropolis ſehen. Was das Schlachtfeld von Salamis anlangt, ſo kannſt Du Aeſchylos Tragödie leſen. Kein Geſchichtſchreiber hat ſo genau den Schlachtplan beſchrieben, als es der Kriegesdichter gethan hat. In Salamis konnte ich nicht lange bleiben, weil es von plündernden Palikaren überſchwemmt ward; gleicherweiſe wurde ich durch ſie verhindert, nach Eleuſis zu gehn. Megara hatte mich belehrt, was ſie ihren eigenen Landsleuten zu thun vermögen. Ich ging alſo nach Aegina. Hier befinde ich mich jezt unter unzähligen Gräbern in dem Reiche der Manen. Ich wurde krank, als ich vom Tempel des Jupiter zurückkehrte. In Einem Tage kommen, zurückkehren, den Plan machen, hat mich niedergeworfen. Ich bin von unſerer Expedition nicht der einzige Kranke. Die Griechen befinden ſich im Allgemeinen wohl, ausgenommen einige Gegenden, wo ſie fieberhaft ſind, wie in der Breſſe *). Sie eſſen faſt nichts, trinken Waſſer, thun nichts und ſchlafen den halben Tag. Mit ſolchem Hunde- oder Katzenleben kann man dem Klima trotzen. Aber dazu ſind wir nicht hergekommen. — Griechenland iſt von allen Ländern in der Welt das am meiſten komplexe, das am meiſten kompakte, das am meiſten variirte in ſeiner dürftigen Ausdehnung. Seine Ruinen ſind ſchwer zu erkennen. Sobald ich gehen kann, werde ich mein Aegina beendigen und nach Argos über Troezen und Epidaurus zurückkehren. Von Argos zum ſtymphaliſchen See und den umliegenden Städten. Rückkehr nach Napoli und Modon. Es iſt beinahe ſechs Monate, daß ich nicht dort war. Von da werde ich nochmal in das herrliche Meſſenien, nach Arkadien, nach Olympia wandern und den Lauf

*) Eine Sumpfgegend unweit Lyon.

des Ladon anſteigend, mich nach Patras begeben. Dieſe Reiſe ſcheint auf der Charte leicht und kurz, es gehört aber viel dazu, wenn ſie es auch in der Ausführung ſeyn ſoll. Ich hab's erfahren, was das höckrige und wilde Arkadien, wo ich acht Tage ohne Brod blieb, auf ſich hat. Die Regenzeit macht oft anderswo das Reiſen ein wenig langweilig, in Morea unmöglich. Sollte ſich das treffen, ſo will ich eine Seereiſe auf die Cycladen machen, um den Streifzug zu ſchließen. Meiner Beſchwerden ungeachtet werde ich aber bei der Rückkehr nicht behaupten, Griechenland kennen gelernt zu haben. Dieſe Anmaßung haben, hieße, der griechiſchen Wanderung nicht werth ſeyn *). Ich bin allein mit einem Knaben von 13 — 14 Jahren, und habe mehr als einmal unter Gottes freiem Himmel geſchlafen. — —

Den Beſuch Athens will ich mir für die Lezt aufſparen. Die Türken werden dann nicht mehr dort ſeyn, und ich werde über Athen dieſe Arbeit machen können, die ich über die andern Städte gemacht habe, oder ſind ſie noch dort, ſo werde ich ſo viel davon ſehen, als ich jezt ſehen könnte. Ich habe große Begierde, dieſe Hauptſtadt des menſchlichen Geiſtes kennen zu lernen. Aus meinem Fenſter habe ich immer als Grund des Geſichtskreiſes den Hymettus und die Stadt der Pallas, welche man troz der Entfernung ſehr wohl unterſcheidet. So rein und durchſichtig iſt der prächtige Himmel, von roſenfarbenem Weiß, leicht gebläut immer, ſelbſt bei Nacht leuchtend. Ich ſehe Athen daher ſelbſt im Mondſchein. Wenn Griechenland nur ſeinen Himmel, ſeine Berge und ſeinen Mondſchein hätte, ſo wäre es ſchon darum einer Reiſe werth. Der Provence und Italiens Himmel iſt nur eine Ahnung davon. Was iſt alſo erſt der dicke nordiſche Himmel dagegen?

Ich habe Dir Bemerkungen über die Sitten und die Natur der heutigen Griechen verſprochen. Dies iſt nicht leichter, als alles übrige, da das Volk ſo ſtark gemengt iſt. Im Allgemeinen ſind die Inſeln griechiſcher, als der Continent, obgleich die Aegineten halbe Araber ſind. Mehrere Striche des Peloponneſus ſind von Albaniſchem Stamme. Ich habe zu Salamis leicht die Attiſche Phyſiognomie unter der großen Menge der Flüchtlinge von Athen, Megaris, Eleuſis und ihren Umgebungen erkannt. Dieſer Stamm iſt noch jezt bei weitem ſchöner, als der unſrige; er kann nicht einmal Vergleichung ſtattfinden. Es gibt kleine Mädchen, die ſchöner, als die beſten Statuen ſind. Sie haben ſogar eine natürliche Grazie der Bewegungen und Gebärden, welche unſere ſchönen verzwickten und nachläſſigen Damen nie haben können. Ich ſah brillantere Mädchen in Argolis, ſchönere Augen in Meſſenien, aber ich ziehe dennoch die Athenerinnen vor. Die Mädchen in Sparta (Miſtra) ſind immer groß, friſch, fröhlich. Man würde von mehreren ſagen können, daß ſie den ſchönen Mädchen von Lyon, Beaujolai, dem Departement de la Foret und Autun ähneln. Ihr Geſicht enthält das Alles. Sie haben weniger die den andern Griechen eigene ſtrenge Schönheit. Von den Korintherinnen, die ich in geringer Anzahl und in einem erbärmlichen Zuſtande ſah, kann ich nichts ſagen. Beſſer habe ich in Korinth den männlichen Typus erkannt, und ich bin um ſo ſicherer, als ich ſie von der dort befindlichen römiſchen Raçe unterſchieden. (Du kennſt die Geſchichte Korinths.) Ich glaube auch die alten Stämme der Arkadier, Argiver, Athener und Spartiaten erkannt zu haben. Ich kann ſie hier nicht charakteriſiren.

Gewiß iſt der Grieche im Allgemeinen beſſer gebaut, knochiger, muskulöſer als Franzoſen, Engländer und Deutſche; auch viel behender iſt er. Er läuft auf Felſen, wo wir Hände und Füße, um uns zu erhalten, brauchen. Ich habe mir von Offizieren unſerer Marine ſagen laſſen, daß unſere beſten Maſtwächter den ihrigen nicht nahe kommen. Aufrecht laufen ſie auf den Raaen des Toppmaſtes ihrer einzigen Fregatte (in Amerika gebaut und die ſchönſte, ſo ich geſehen). So machen ſie immer ihre Manövres an Behendigkeit den Affen gleichkommend. Ihren Charakter anlangend, ſo finde ich ihn ganz, wie er ehemals zu Themiſtokles Zeit war. Du wirſt Ho ho! oder Sachte! rufen; thut nichts, ich bleibe dabei. Man muß den Roſt der Zeit durchdringen und von dem Angenommenen den Originalcharakter unterſcheiden. Ja, der Grieche iſt fröhlich, geſchwätzig, eitel, eiferſüchtig und undankbar. Iſt's nicht ſo in der Geſchichte? Er iſt brav nach ſeiner Art, nicht nach der unſrigen. Er iſt Guerilla, weil er Bergbewohner, weil er nicht zur Civiliſation des Abendlandes gelangt iſt, weil er an Stärke dem Feinde nicht gleich kam. Leonidas ſchlug ſich als Guerilla in den Termopylen. Von der Anlage der Griechen zur Kunſt darf man nichts ſagen, ſeit Jahrhunderten übten ſie ſich darin nicht mehr. Daſſelbe gilt beinahe von der Literatur, obgleich ſie, wie alle halbwilden Völker, recht poetiſche Geſänge haben. In ſeiner beſten Zeit hatte ja der Grieche Schlauheit und Verſchmitztheit genug; ſeitdem er Sklave iſt, hat er deren weit mehr. Von dieſer Seite iſt er nicht ſchön. Durch ſein gegebenes Wort glaubt er ſich nicht verpflichtet. Nach Gefallen entſchlägt er ſich eines Kaufes oder abgeſchloſſenen Vertrages. Seine Geldliebe iſt größer, als jede andere, er könnte Alles dieſer Leidenſchaft opfern. Weil er nicht für ſich arbeiten konnte, beſizt er nichts, ſeine Städte

*) Wir bemerken nochmals, daß Herrn Bietty's um ſechs Monate verlängerter Aufenthalt in Griechenland ergänzen kann, was ſeine erſte Wanderung unbeachtet laſſen mußte. Auch haben die jetzigen günſtigen Verhältniſſe Griechenlands ihm verſtattet, Athen zu ſehen.

Digitized by Google

ſind zerſtört, ſeine Bäume abgehauen, brach ſeine Ländereien; die Entmuthigung hat ihm Geſchmack und Gewohnheit der Arbeit genommen. Mit einem Worte, nur das äußere Bedingniß, nicht ſein Charakter iſt geändert. Uebrigens iſt es ein gutes Volksnaturell, nicht rachſüchtig, nicht blutgierig. Noch immer erkennt man die Leute, welche den Römern in Betreff eines in Griechenland zu erbauenden Amphitheaters antworteten: Stürzt zuvor den Altar der Barmherzigkeit um. Sie ſind immer bewaffnet, doch mehr aus Anforderung der Mode und Eitelkeit (ihr größter Luxus iſt der der Waffen), als zur Sicherheit in dem Lande ohne Polizei. Nie, oder doch ſehr ſelten, hört man von Ermordungen ſprechen. Ich habe zu Salamis einen Mann durch einen Schnitt des Jutayan tödten ſehen, aber das geſchah in einem Kaffeehaus in einem Streit beim Kartenſpiel, das ſie außerordentlich lieben. So etwas ereignet ſich in Frankreich auch. Die Meſſermanier, welche den Römern, einem gleichfalls wie ſie geſunkenen Volke, ſo eigen iſt, kennen ſie nicht. Ich ziehe bei weitem den Griechen dem Römer vor und zweifle nicht, daß mit Freiheit und Unterricht Griechenland ein achtenswerther Verwandte der großen europäiſchen Völkerfamilie werden kann; wenn nämlich ſeine jungen Geſchwiſter, die Alles von ihm haben und es dennoch ſo lange als außereheliches Kind behandelten, endlich dieſen armen Unglücklichen dem Schutze, d. h. der Knechtſchaft eines fremden Barbaren entziehen wollen. Alle unterrichteten Griechen, die ich kennen lernte, können gewiß in der Geſellſchaft für Menſchen eines guten Umgangs gelten, wie ſie es in der That ſind. Die jungen Leute beſonders ſind voll Verſtand, Einſicht und Eifer, ſich zu unterrichten.

D.

München, im Juni.

Profeſſor Rauch hat uns zu Anfang dieſes Monats verlaſſen und iſt nach Berlin zurückgekehrt. Nachdem das Modell zu der koloſſalen Statue des Königs Maximilian im vorigen Herbſt vollendet war, hat er die Wintermonate in Italien zugebracht und war um Oſtern hierher zurückgekommen, um den unterdeſſen fertig gewordenen Gypsabguß noch einmal zu übergeben, wobei derſelbe noch um vieles gewonnen hat. Obgleich ſeine Geſundheit ihn nöthigte, kurz nach ſeiner Rückkunft noch einige Wochen im Bade Gaſtein zuzubringen, iſt doch der Gypsabguß der koloſſalen Statue unter ſeiner Leitung vollendet worden, und gegenwärtig nebſt den Abgüſſen der Abundantia und Bavaria, welche an das Piedeſtal kommen, in dem großen Atelier der Königl. Erzgießerei zu ſehen. Mehrere ſeiner Schüler ſind noch zur Beendigung der für den Guß nöthigen Vorarbeiten hier zurückgeblieben. — Sein Atelier iſt zugleich der Mittelpunkt einer zahlreichen Bildhauerwerkſtatt geworden, da mehrere unſrer jüngeren Bildhauer vom Könige beauftragt wurden, die Koloſſalſtatuen für das Giebelfeld der Glyptothek, welche bekanntlich die verſchiedenen Arten der alten Bildnerei darſtellen, unter ſeiner Aufſicht zu modelliren, und nach den von ihm gebilligten Entwürfen in Marmor zu vollenden. So haben Schwanthaler, Rietſchel, ein Schüler von Rauch, Bandel und Mayer ihre Modelle beinahe vollendet, die für die Ausführung größtentheils ſehr günſtige Hoffnungen erwecken. — Nimmt man hierzu, daß Schwanthaler außer dieſer Statue noch immer an den figurenreichen Reliefs für den Pallaſt des Herzogs Maximilian v. Bayern und mit anderen kleinern und größern Arbeiten für Privatperſonen beſchäftigt iſt, und daher für ſich allein ſchon eine bedeutende Werkſtatt hält, — daß auch Profeſſor Eberhard an der Ausführung ſeiner Bildwerke für die neue Kapelle der Königl. Reſidenz mit raſchem Erfolge thätig iſt, ſo bemerkt man mit Vergnügen, wie die Bildnerei, die eine Zeit lang einen minder günſtigen Boden, als die Malerei unter uns zu finden ſchien, nun raſch und gedeihlich heranwächst. — Profeſſor Rauch iſt, wie man ſagt, zur Ausführung eines großen Werkes nach Berlin zurückbeſchieden worden. Es handelt ſich um nichts weniger, als um die Errichtung eines großen Denkmals für Friedrich den Großen in Berlin ſelbſt. Die Art der Ausführung deſſelben ſoll bereits von dem Könige feſtgeſetzt worden ſeyn. — Auch von dem Kaiſer von Rußland hat Rauch einen ehrenvollen, ſeine Gegenwart in Berlin heiſchenden Auftrag erhalten: die Ausführung einer mythologiſchen Statue in Marmor, wobei der Gegenſtand ſeiner Wahl überlaſſen bleibt. Im nächſten Jahre, wo der Guß der Koloſſalſtatue Maximilians ſtattfinden wird, hoffen wir ihn wieder hier zu ſehen.

Kupferſtichverſteigerung.

Die Verſteigerung der durch Reichthum an ſeltenen und koſtbaren Blättern eben ſo ſehr, als durch Schönheit derſelben ausgezeichneten Kupferſtich-Sammlung des verſtorbenen Freiherrn Adam von Aretin beginnt zu München den 5ten Juli d. J. mit der deutſchen und niederländiſchen Schule. Der mit Genauigkeit abgefaßte Katalog *), welcher durch alle Kunſthandlungen zu beziehen iſt, ſetzt Kunſtfreunde und Sammler in den Stand, ihre Aufträge mit Sicherheit und ohne Beſorgniß, ſich in ihren Erwartungen getäuſcht zu ſehen, zu ertheilen.

Der Verkauf der niederländiſchen Schule kann gegen den 20ſten oder 24ſten Juli anfangen.

*) S. deſſen Beurtheilung im Kunſtbl. 1828. No. 14 ff.

Digitized by Google

N°. 52.

Kunſt-Blatt.

Donnerſtag, 1. Juli 1830.

Ueber die Gruppe der Niobe und ihre urſprüngliche Aufſtellung.

Von Johann Martin Wagner.

(Fortſetzung.)

I. Abſchnitt.

§. I. Ueber die Findung dieſer Gruppe.

Da bei unſerer Unterſuchung alles darauf ankommt, die Bildſäulen, aus welchen einſt die Gruppe der Niobe beſtanden hat, wohl zu kennen, ſo wird es vor allen Dingen nöthig ſeyn, die einzelnen zu ihr gerechneten Bildſäulen ſtreng zu prüfen; die falſchen oder untergeſchobenen von den ächten auszuſcheiden und genau anzugeben, was an denſelben antik und was daran ergänzt ſey. — Um dies aber mit Beſtimmtheit thun zu können, bin ich genöthigt, bis auf ihre Entdeckung zurückzugehen und alle dabei obwaltenden Umſtände zugleich mit in Erwägung zu ziehen.

Alles, was wir über die Findung der Gruppe wiſſen, beſteht in folgenden wenigen, zum Theil widerſprechenden Nachrichten. — Flaminio Vacca in ſeinen antiquariſchen Schriften [6]), die er im Jahr 1594, dem 56ſten ſeines Lebens, dem sig. Simonetti Anastasii dedicirte, erzählt [7]), daß er ſich erinnere, wie nahe vor dem Thore von St. Giovanni viele Bildſäulen, welche die Fabel der Niobe vorſtellen, ſeyen gefunden worden, ſo wie auch zwei Ringer von guter Hand. Alles dieſes habe der Großherzog Ferdinand an ſich gekauft und in ſeinem Garten auf Monte Pincio aufſtellen laſſen. — Fabroni [8]) in ſeiner Abhandlung über dieſe Gruppe der Niobe führt noch einige andere wichtige Dokumente an, den Ankauf dieſer Bildſäulen betreffend [9]), aus welchen erhellet, daß die Findung dieſer Gruppe im Jahr 1583 geſchehen, und daß es in Allem fünfzehn Bildſäulen geweſen, die man zuſammen gefunden hat. Die beiden Ringer für zwei, und die Mutter mit der jüngſten Tochter auch für zwei gerechnet, alſo außer dieſen beiden eben benannten Gruppen in Allem noch eilf einzelne Bildſäulen. Ueberdies ſey noch ein Rumpf von einer andern Bildſäule in dem Weingarten zurückgelaſſen worden, weil ſolcher in dem Zuſtand, in dem er gefunden worden, zu nichts mehr habe dienen können, als etwa zur Ergänzung der übrigen. — Noch ein anderes Dokument führt Fabroni an, den Kaufſchilling betreffend, welcher ſich nicht höher, als auf 450 römiſche Thaler ſoll belaufen haben; obſchon ſolcher in dem öffentlichen Kaufbriefe zu 800 Thalern ſey angegeben worden. Ein dritter [10]) und vierter [11]) Beleg enthält eine

---

[6]) Memorie di varie Antichitá, trovate in di versi Luoghi della Citta di Roma, scritte da Flaminio Vacca nell Anno 1594.

[7]) Dies ſind des Vacca eigene Worte: Fuori poco di Porta di S. Giovanni mi ricordo, che furono trovate molte statue rappresentanti la favola di Niobe; come anche due Lottatori di buon Maestro: il tutto compró il Gran Duca Ferdinando, e sono nel suo Giardino del Monte Pincio.

[8]) Dissertazione sulle statue appartenenti alla Favola di Niobe, di Angelo Fabroni.

[9]) Lettera del Pernigoni al Sgr. Hieronimo Varese. Queste sono il numero delle statue computato l'athleta per due, e la Niobe (colla figlia) per due. Oltre alle 15, vi é un treso, quale é rimasto alla vigne, e non potrá servire per altro, che ad acconciar l'altre. V. S. spedischa quando prima quello, che s'ha da fare, perché questi sono molestati di altri e non vowano, che passasse domani a dar fine al negozio coll intervento di Mess. Colio coro procuratore, e le baccio la mano. 24 Giugno 1583.

[10]) Biglietto di Stefano Pernigoni.
Il nome de' Caratori é Valerio da Rieti, Cexucio da Modena, e Paolo Milanese. La Vigna dove si sono trovate é attacata alla Vigna di Messer Jeronimo Altieri, e dall' altra parte confina colla Vigna di Messer Giovan Battista Argenti, e innanzi la Via publica, che va a Porta Maggiore appreso S. Giovanni Laterano. I nomi delli patroni della Vigna é delle statue, si chiamano l'uno Gabriele, e l'altro Thomaso de Thomasini da Golesi. Le dette statue si trovano in casa delli detti Thomasini in un Pinello attaccato al Giardino loro, e cortile.

[11]) Scheda aparte d'altro carattere.
Francesco da Lotti modenese; Valerio de' Pedoni da Rieti, Bartholomeo (e non Paolo, come sopra)

genaue Anzeige des Orts, wo dieſe Kunſtwerke gefunden worden, nebſt den Namen der Theilhaber und Unternehmer dieſer Ausgrabung und der Ausgleichung der Theile.

Dahingegen gibt man in den Propyläen [12]), einem Schreiben des Bildhauers Cioli zu Folge, das Jahr 1535 als das Jahr ihrer Entdeckung an; beſagtes Schreiben ſoll ſich unter den die mediceiſche Kunſtſammlung betreffenden Papieren befinden, welche in der Gallerie zu Florenz aufbewahrt werden. Doch ſcheint dieſe Angabe des Jahrs, allen kritiſchen Unterſuchungen zu Folge, unrichtig zu ſeyn. Erſtlich laſſen ſich die Nachrichten, welche Vaſari von dem Bildhauer Cioli und deſſen Aufenthalt in Rom gibt, nicht wohl mit dem Jahr 1535 vereinigen. — Zweitens ſagt Flaminio Vacca am Eingange ſeiner im Jahr 1594 bekannt gemachten antiquariſchen Schriften (Memorie di varie Antichità), welche er dem Sgr. Simonello Anastasii zueignete, daß ſolche alle Entdeckungen und Kunſtnachrichten enthalten, die er von ſeinem Knabenalter an, bis in ſein 56ſtes Jahr, theils ſelbſt geſehen, theils von andern erfahren habe. —

Nehmen wir nun an, Fl. Vacca habe alles, was ſich von ſeinem zehnten Lebensjahr an in Rom der Art ergeben, aufgezeichnet, ſo würden ſeine Nachrichten ungefähr vom Jahr 1548 anzufangen haben. Fl. Vacca hätte alſo, wenn dieſe Entdeckung im Jahr 1535 wäre gemacht worden, im Jahr 1594, das iſt im 56ſten Jahr ſeines Lebens, unmöglich ſagen können, daß er ſich derſelben erinnere, indem er im Jahr 1535 noch nicht einmal geboren war. —

Drittens, meldet Fl. Vacca, daß dieſe Bildſäulen nach ihrer Entdeckung vom Großherzog Ferdinand ſeyen gekauft worden. Da nun dieſer erſt im Jahr 1589 den Titel als Großherzog von Toskana angenommen, obgleich er ſchon zwei Jahre früher noch als Kardinal dieſelbe Regierung verwaltet hatte [13]), ſo konnte er im Jahr 1535, dem angeblichen Jahr der Entdeckung dieſer Gruppe, kaum geboren ſeyn. — Wie es ſcheint, ſo kaufte der Großherzog Ferdinand dieſe Bildſäulen noch als Kardinal, während ſeines Aufenthalts in Rom.

Aus Obigem erhellet nun, daß Fabroni's Angabe die richtigere, und das Jahr 1583 das eigentliche der Entdeckung dieſer Gruppe ſey. — Wie es ſcheint, ſo hat man ſich in der vom Bildhauer Cioli niedergeſchriebenen Jahrszahl geirrt [14]) und die Ziffer 8 für ein 3 genommen, welches Verſehen bei einer italieniſchen Handſchrift aus dem 16ten Jahrhundert leicht möglich iſt. — Auch Winckelmann ſcheint ſich zu irren, wenn er in ſeiner Kunſtgeſchichte vorgibt, einen ſeltenen Kupferſtich vom Jahr 1557 gefunden zu haben, worauf jene Ringer, welche mit dieſer Gruppe zugleich ſind gefunden worden, ſchon als Söhne der Niobe angegeben werden. Wahrſcheinlich hat auch hier ein gleicher Verſtoß mit der Jahrzahl ſtattgefunden, und Winckelmann vielleicht 1557 ſtatt 1587 geleſen.

§. II. Welche von den in Florenz aufgeſtellten Bildſäulen für ächt, und zu dieſer Gruppe gehörig, zu halten ſind.

Von den in Florenz zuſammen aufgeſtellten, und zur Gruppe der Niobe gerechneten Bildſäulen halte ich blos folgende für unbeſtritten ächt und zuverläßig:

I. Die Mutter mit der jüngſten Tochter in eine Gruppe verbunden [15]). Dieſelbe iſt unſtreitig eine der vorzüglichſten von den zur Gruppe der Niobe gehörigen Bildſäulen. Sie verbirgt ihre jüngſte Tochter in ihren Schooß, indem ſie über dieſelbe ihren Mantel rücklings emporzuziehen ſcheint, um gleichſam die kommenden Pfeile der zürnenden Gottheit damit aufzufangen.

Eine ausführliche Beſchreibung von dieſen Meiſterwerken machen zu wollen, würde hier zu weitſchweifig ſeyn. Ich verweiſe daher diejenigen, denen es um eine vollſtändige Kenntniß derſelben zu thun iſt, auf jene vortreffliche Abhandlung über die Gruppe der Niobe in den Propyläen [16]). An dieſer Gruppe finden ſich folgende Ergänzungen: An der Mutter iſt die Naſe, ein Theil der Lippen und die Spitze des Kinns neu; ſo wie auch der rechte Vorderarm und Hand. — An der Tochter iſt der ganze rechte Arm und Hand neu, ſo wie auch die Naſe, ein Theil der Haare und der linke Fuß bis über das Gelenke, da wo das Gewand ihn bedeckt. Anderer Kleinigkeiten nicht zu gedenken.

di Gio. Antonio Milanese, Cavatori. Statue Numero 13 della storia di Niobia. La Lotta, che sono senza testa; la Mittá é del patrone assolutamente, e poi ne ha la mittá della mittá, a tal che ne é patrane di tre quarti et un quarto ne resta alli cavatori.
Ich habe hier die fehlerhafte Schreibart, ſo wie im Originale beibehalten.

[12]) Propyläen 2ten Bandes I. und II. Stück.

[13]) Muratori. Annali d'Italia. Tomo X. Parte II. pag 325 — 339.

[14]) Valerio Cioli (Bildhauer) ward in Settignano, einem Dorfe unweit Florenz, geboren, um das Jahr 1530, lernte bei ſeinem Vater Simon und dann in Rom bei Montelupo die Bildhauerkunſt. — Cioli würde demnach blos fünf Jahr alt geweſen ſeyn, als dieſe Gruppe der Niobe zu Rom entdeckt wurde.

[15]) Abbildungen von dieſer Gruppe finden ſich in dem Werke von Perrier, in der Abhandlung von Fabroni Tab. II, bei Maffei Tab. 32. in dem zu Florenz erſt kürzlich herausgekommenen Hefte: Le statue della Favola di Niobe. Tab. I.

[16]) Propyläen von Goethe. II. Bandes I. Stück. III. §.

Digitized by Google

II. Die älteſte Tochter [17]). — Sie ſchaut unter ſich, mit etwas vorgeſtreckter Rechten. Mit der Linken hebt ſie ihren Mantel über die Schulter empor, um ſich gleichſam damit zu bedecken. Nach ihrer vorne übergeneigten Stellung zu ſchließen, ſcheint ſie urſprünglich mit dem todt hingeſtreckten Bruder verbunden geweſen zu ſeyn. — An ihr ſind folgende Theile ergänzt: Am Kopf das linke Ohr, und die Naſe. — Alle beiden Arme und Hände. Der Theil des Mantels, den ſie mit ihrer Linken emporhält, iſt bis auf die Schulter herunter neu; ſo wie auch ein Theil des unter dem linken Arm herabfallenden Mantels. Ferner der rechte Fuß und einige Falten des Gewandes.

III. Die zweite oder etwas jüngere Tochter [18]). — Sie iſt vorſchreitend gebildet; das Haupt hebt ſie jammernd gegen den Himmel empor. Mit ihrer Linken iſt ſie bemüht, den Mantel über die Schulter heraufzuziehen, während ſie mit der Rechten denſelben vorn zuſammenfaßt. Dieſe Bildſäule gehört unter die vorzüglichſten dieſer Gruppe. — An ihr ſind die Hälfte der Naſe und die beiden Lippen ergänzt. Der rechte Arm iſt ganz neu und der linke mehr als zur Hälfte, ſo wie auch beide Hände. Ferner beide Füße. Auch an dem Gewande ſind einige weniger bedeutende Ergänzungen.

IV. Die dritte von den Töchtern [19]). — Sie iſt eilenden Schrittes gebildet, als ſuchte ſie der Gefahr zu entrinnen. Ihr Blick iſt wie bei der vorhergehenden über ſich gerichtet. — Mit der Rechten greift ſie rücklings nach ihrem Mantel, welcher unter beiden Armen durchgeſchlungen iſt und deſſen Enden um ihren vorwärts gebogenen rechten Arm geſchlagen ſind. Ein Theil davon flattert ihr von der rechten Schulter; das andere Ende wird von dem Winde ſeitwärts abgeweht. In allen Theilen des Körpers, ſo wie des Gewandes, iſt die lebhafteſte Bewegung zu bemerken. Auch dieſe Figur gehört unter die vorzüglicheren dieſer Gruppe. An ihr ſind folgende Theile ergänzt: Die Naſe iſt neu. Die Lippen und der Hals zum Theil überarbeitet. Der rechte Arm iſt von der Schulter an, nebſt einem Theil des fliegenden Gewandes neu. So iſt auch der linke Arm vom Ellenbogen an ſammt der Hand und einem Theil des über denſelben herunterhängenden Gewandes neu. Auch ſind die beiden Füße neu ergänzt, ſo wie einige Theile des Gewandes [20]).

V. Der älteſte Sohn der Niobe [21]). — Er ſchaut über ſich und zieht mit ſeiner Rechten ſich den Mantel über den Kopf, um ſich dadurch vor den tödtlichen Pfeilen zu ſchützen. Der linke Arm iſt nach vorn ausgeſtreckt. Seine Beine ſtehen weit auseinader, als ſey er im Fortſchreiten begriffen. Das Gewand, mit dem ſein rechter Arm umſchlungen iſt, fällt ihm über den Rücken herab, geht nach der linken Seite zu, wo es über den linken Schenkel wegläuft und von da bis auf den Boden herabfällt. — Dieſe Bildſäule iſt zwar von guter Arbeit, aber leider von dem modernen Ergänzer ſehr verunſtaltet worden. — Die ergänzten Theile ſind folgende: die Naſe und Unterlippe. Der ganze vorgeſtreckte linke Arm, wie auch der mit Gewand umhüllte rechte Vorderarm bis an die Ellenbogen. Das rechte Bein iſt aus mehreren, theils alten, theils neuen Stücken ſchlecht zuſammengeſetzt. Der rechte Fuß iſt ganz neu. An dem linken Schenkel, über dem das Gewand geworfen, iſt die ganze Stelle, vom Knie bis auf die Hälfte des Schenkels überarbeitet, wie auch ein Theil des herabhängenden Gewandes [22]).

VI. Anderer Sohn der Niobe, wahrſcheinlich der zweite [23]). — Er ſchaut mit zurückgewandtem Geſichte ängſtlich über ſich und ſcheint ebenfalls im Begriff zu ſeyn, ſich mit dem Mantel, mit welchem er ſeinen ausgeſtreckten

[17]) In den Propyläen II. Bandes I. Stück. III. Abſchnitt. wird dieſe Tochter die zweite genannt. In Cockerells Giebelgruppe ſteht ſolche zur Rechten der Mutter, neben dem auf dem Rücken liegenden Sohn. — Abbildungen von ihr finden ſich in Perrier Tab. 59. In Fabronis Abhandlung Tab. V. Florentiner Ausgabe dieſer Gruppe Tab. III.

[18]) In den Propyläen §. II. wird ſie die dritte Tochter genannt. Nach Cockerells Aufſtellung iſt ſolche, wenn man von der Linken zur Rechten zählt, die fünfte in der Reihe. Abbildungen von ihr finden ſich in Perrier Tab. 60. In Fabronis Abhandlung Tab. XIII. In der Florentiner Ausgabe dieſer Gruppe Tab. X.

[19]) Dieſe Tochter heißt in Goethe's Propyläen die vierte. Siehe II. Bandes I. Stück. III. Abſchnitt. Abbildungen von ihr ſind zu ſehen in Perrier Tab. 58. In Fabronis Abhandlung Tab. XII. In der neuen Florentiner Abhandlung über dieſe Gruppe Tab. XIII. Nach Cockerells Aufſtellung im Giebel iſt ſie die vierte in der Reihe.

[20]) Eine antike Wiederholung von dieſer Bildſäule befindet ſich zu Rom im Museo Chiaramonti, welche jener in Florenz an Güte der Arbeit nichts nachgibt. — Von ihr wird unten ausführlicher gehandelt werden.

[21]) In den Propyläen II. Bandes I. Stück. III. Abſchnitt. §. VIII. nachzuſehen. Dieſe Bildſäule iſt nach Cockerells Aufſtellung die dritte in der Reihe. — Abbildungen davon finden ſich in Fabronis Abhandlung Tab. VI. In der Florentiner Ausgabe dieſer Gruppe Tab. IX.

[22]) Daß von dieſer Bildſäule ſich auch ein Bruchſtück in Rom im Museo Pio Clementino vorfinde, aus welchem ſich klärlich erweiſen läßt, daß dieſer Sohn der Niobe urſprünglich mit einer weiblichen Figur verbunden geweſen, dies werden wir unten umſtändlicher erörtern.

[23]) In den Propyläen a. a. O. §. X. nachzuſehen. — Dieſe Figur iſt nach Cockerells Aufſtellung die zweite in der Reihe. — Abbildungen von ihr finden ſich in Perrier Tab. 34. In Fabroni Tab. VII. In der neuen Florentiner Ausgabe Tab. XII.

Digitized by Google

linken Arm umwunden hat, das Haupt zu verhüllen. Der Mantel geht ihm über den Rücken und umſchlingt den vorwärts niedergehaltenen rechten Arm. Das linke Bein ſezt er auf einen hohen Stein, als wenn er ſolchen beſteigen wollte. Dieſe Bildſäule hat zwar gute Theile, doch kommt ſie den übrigen nicht gleich. — An ihr iſt die Naſenſpitze, die Oberlippe und die linke Seite des Kinns neu; ſo wie auch der ganze rechte Arm von der Schulter an. Auch der ausgeſtreckte linke Arm ſammt einem Theil der Chlamys iſt, ſo wie das rechte Bein bis über das Knie, ergänzt.

(Die Fortſetzung folgt.)

Paris.

Herr Crozatier hat den Guß der großen Statue Ludwigs XVI. vollendet. Während des Guſſes waren 10,000 Pfund geſchmolzene Bronze durch die Ritzen eines Gewölbes ausgeronnen, das ehemals unter der Grube, welche die Form enthielt, angebracht war; dadurch hatte das glühende Erz nicht bis zur Spitze der Statue ſteigen können, ſondern war ſchon am Halſe ſtehen geblieben. Der geſchickte Gießer hat dieſem Unfall mit bewunderungswürdiger Kunſt abzuhelfen gewußt. Nach mehreren Verſuchen im Kleinen machte Hr. Crozatier eine neue Form des Kopfes, und befeſtigte ſie an dem ſchon gegoſſenen Theile; hierauf verband er die Röhren, durch welche das flüſſig gewordene Erz läuft, dergeſtalt, daß es ſich auf den Rand des Halſes richtete, ehe es in die Form ſtieg, und auf dieſe Weiſe iſt es ihm gelungen, den Rand allmählig zu erweichen, ſo daß der alte Guß mit dem neuen ſich vereinigte und beide nunmehr einen Körper bilden. Der Erfolg war vollſtändig; nachdem die Form hinweggenommen war, ſah man nicht das Geringſte von der Vereinigung der Theile, und der Guß bildet ein vollkommenes Ganzes. Dieſe Statue wird nun unter der Leitung des Hrn. Raggi nach Bordeaux gebracht. Zwei Basreliefe, für das Piedeſtal beſtimmt, ſind nach dem Entwurfe des Hrn. Maggeſi, Bildhauer zu Bordeaux, ausgeführt worden. Das eine ſtellt Ludwig XVI. dar, wie er Inſtruktionen für die Reiſe Lapeyrouſe's ertheilt; das andre, wie er während des Winters von 1789 den Armen von Verſailles zu Hülfe eilt.

*

Die Gemäldeſammlung des Oberſten de Chambure iſt am 6ten März in dem Saale Lebrün, Straße Clery ausgeſtellt, und in der darauf folgenden Woche verſteigert worden. Die Preiſe der vorzüglichſten Bilder dieſer Sammlung, deren Süjets Momente aus dem Leben Napoleons bilden, ſind folgende: Bonaparte zu Montereau von Eugen Lancy, 800 Fr. — Der Abſchied von Fontänebleau, von H. Vernet, 7000 Fr. — Die Rückkehr von der Inſel Elba, von Steube, 6500 Fr. — Der Tod Napoleons, von Steube, 12,000 Fr.

*

Die Obelisken, unter dem Namen der Nadeln der Cleopatra bekannt, werden nun beſtimmt von Aegypten nach Frankreich gebracht. Der Baron Taylor iſt mit Hrn. Botta beauftragt, den Transport dieſer Monumente und die Ausgrabungen zu leiten, welche auf Befehl der franzöſiſchen Regierung unternommen worden ſind.

Warſchau, 13ten Mai.

Vorgeſtern hat hier die Enthüllung des meiſterhaft ausgeführten, vor dem Gebäude der Freunde der Wiſſenſchaften errichteten Standbildes von Kopernikus ſtattgefunden. Der Rektor und Präſident der gedachten Geſellſchaft, Julian von Niemcewicz, begleitete die Feierlichkeit mit einer paſſenden Rede. Bei den vom Redner ausgeſprochenen Worten: „Sonne! die du von Kopernikus ein halbes Jahrhundert mit forſchenden Augen beobachtet worden biſt, erblicke heute ſein Bild!“ fiel der Vorhang, und in demſelben Augenblick, gleich als wenn von der Natur die allgemeinen Gefühle getheilt würden, ſchwanden die trüben Wolken, mit welchen der Himmel am Morgen verhüllt geweſen, und die Sonne trat in ihrem vollen Glanze hervor. Eine große Menſchenmenge wohnte der Feierlichkeit bei. Alle Balkons und Fenſter in der Nähe des Gebäudes der Freunde der Wiſſenſchaften waren mit Teppichen verziert und mit Damen beſezt. — Das koloſſale Modell zu der in Bronze gegoſſenen Statue des Kopernikus iſt bekanntlich von Thorwaldſen. Kopernikus iſt ſitzend im Coſtüm ſeiner Zeit, mit dem weiten Doktorenmantel bekleidet, dargeſtellt.

Konſtantinopel.

Im Morning-Herald lieſt man: Sultan Mahmud hat ſein Porträt malen laſſen und den Künſtler, Hrn. Lauriſton, einen Engländer, als Hofmaler angeſtellt. Anfänglich war der Mufti dieſer Neuerung ſehr entgegen und brachte eine Menge Drohungen aus dem Koran vor, der Padiſchah aber fuhr ihn ziemlich hart an und brachte ihn zum Stillſchweigen.

(Allg. Z.)

Digitized by Google

N°. 53.

Kunſt = Blatt.

Dienſtag, 6. Juli 1830.

Ueber die Gruppe der Niobe und ihre urſprüngliche Aufſtellung.

Von Johann Martin Wagner.

(Fortſetzung.)

VII. Der dritte Sohn der Niobe [24]). — Er liegt, mit dem Tode ringend, auf ſeinem Gewande ausgeſtreckt; die Beine über einander geſchlagen. Seine linke Hand ruht unter der Bruſt nahe an der Stelle, wo er die tödtliche Wunde erhalten. Der rechte Arm iſt über das Haupt gebogen, gleich eines Ruhenden. — An dieſer Bildſäule ſind folgende Theile neu: Die Naſe; der ganze rechte Arm bis an die Schulter. Der Zeigefinger an der linken Hand. Die Zeichen des Geſchlechts. Der rechte Fuß bis eine Hand breit über die Gelenke. Am linken Fuß die drei größeren Zehen. Auch iſt am linken Bein, zwiſchen der Wade und dem Knöchel des Gelenkes ein Stück von neuer Arbeit eingeſezt worden [25]).

VIII. Der vierte Sohn der Niobe [26]). Er ſcheint ſterbend noch die lezten Kräfte zu ſammeln; auf das linke Bein niedergeſunken, ſtüzt er ſich mit der Rechten auf einen Stein, über dem ſein Mantel geworfen. Das rechte Bein iſt ausgeſtreckt und gegen einen Stein geſtemmt. Die geſchloſſene rechte Hand ſezt er in die Biegung des Schenkels, als ob er damit eine Wunde zuhalten und auf dieſe Weiſe gleichſam dem Tode noch Troz bieten wolle. Das Haupt, das er kaum noch zu halten vermag, wendet er mit einem trozigen, halberſtarrten Blick ſchief aufwärts [27]). — An dieſer Bildſäule iſt nichts, als die Naſe, das Zeichen des Geſchlechts und die Zehen an dem rechten Fuß ergänzt. Das linke Bein vom Knie an, ſammt dem Fuß, fehlt ganz.

IX. Der fünfte Sohn der Niobe [28]). — Dieſer hat eine etwas ſonderbare Stellung, und man kann nicht ſo ganz errathen, was er denn eigentlich will oder ſoll. Er iſt in voller Bewegung, weit ausſchreitend. Der rechte Arm iſt nach vorn ausgeſtreckt; der Blick rückwärts über die linke Schulter gerichtet. Der Mantel, der auf der Rechten geſeſſelt iſt, bedeckt den ganzen linken Arm, welcher nach unten gerichtet und etwas zurückgebogen iſt. — Das rechte Bein, mit welchem er auf einen Stein emporzuſteigen ſcheint, iſt von der Vorderſeite gar nicht zu ſehen, woraus zu vermuthen, daß dieſe Bildſäule eigentlich nur auf den Anblick von der Rückſeite berechnet geweſen. Aber was ſoll der nach vorn und über ſich ausgeſtreckte Arm? — Ich bin daher der Meinung, daß dieſe Bildſäule nicht ſo einzeln geſtanden, ſondern auf irgend eine Weiſe mit einer andern Figur verbunden geweſen. — Die Arbeit an dieſer Bildſäule iſt geringer, als an den übrigen. — An ihr iſt die Naſe, die Lippen, ein Theil des Ohrs, die rechte Hand, wo nicht der ganze rechte Arm neu. — Auch ſind ſowohl am rechten als am

---

[24]) In den Propyläen a. a. O. §. IX. ein Mehreres darüber nachzuſehen. Nach Cockerells Aufſtellung im Giebel die 8½ in der Reihe. — Abbildungen davon finden ſich in Fabroni's Abhandlung Tab. III. In der neuen Florentiner Ausgabe über dieſe Gruppe Tab. II. Fabroni nennt ihn Ismenus.

[25]) Von dieſer Bildſäule in Florenz finden ſich noch zwei antike Wiederholungen, die eine in der königlichen Antikenſammlung in Dresden, die andere in der königlichen Antikenſammlung in München. Leztere befand ſich früher im Pallaſt Bevilaqua zu Verona und gibt den beiden erſtern an Güte der Arbeit nichts nach.

[26]) Siehe die Propyläen a. a. O. §. XI. — Nach Cockerells Giebelgruppe die 13te Figur, von der Linken zur Rechten gezählt. — Abbildungen davon bei Perrier Tab. 33. In Fabroni's Abhandlung Tab. IX. Maffei Tab. 33. In der neuen Florentiner Ausgabe Tab. IV. — Fabroni nennt ihn Ilioneus.

[27]) Dieſe Bildſäule befindet ſich in Florenz doppelt. — Noch eine andere antike Wiederholung iſt in dem Muſeo Capitolino zu Rom.

[28]) Siehe Propyläen am a. O. §. XIII. — Dieſe Figur macht nach Cockerells Zuſammenſtellung die erſte im Giebel aus. Abbildungen von ihr finden ſich in Fabroni's Abhandlung Tab. VIII. In der Florentiner Ausgabe dieſer Gruppe Tab. VI.

Digitized by Google

linken Schenkel und Bein einige neue Stücke eingeſezt worden [29]).

X. Der jüngſte Sohn der Niobe [30]). — In einem Alter von etwa zehn Jahren. Er ſcheint zu fliehen mit rückwärts und über ſich gewendetem Blicke. Die Rechte hat er vor ſich hin ausgeſtreckt. Mit der Linken faßt er ſeinen Mantel, der ihm von der Schulter über den rechten Schenkel fällt. Das fallende Gewand bedeckt ihm blos einen Theil des Rückens, das vorſchreitende rechte Bein und den linken Vorderarm. Der Oberleib iſt völlig nackt, ſo wie auch der linke Schenkel. Seine Haare ſind nicht, wie bei den übrigen, kurz geſchoren, ſondern umwallen das Haupt in zierlichen Locken. Auch iſt er der einzige, deſſen Füße mit Sandalen bekleidet ſind. — Dieſe Bildſäule gehört zu den vorzüglichern dieſer Gruppe. — An ihr ſind folgende Theile neu ergänzt: die Naſe, die beiden Lippen, der ganze rechte Arm und die linke Hand ſammt dem Theil des Gewandes, der durch ſie gehalten wird, ſo wie auch die Geſchlechtstheile. Am linken Bein iſt die Knieſcheibe ergänzt und an dem linken Fuß einige Zehen [31]).

XI. Der Pädagog [32]). — Seine Geſtalt iſt derb und unterſezt. Seine Stellung die eines Erſchrockenen mit über ſich gewandtem Blicke. Er iſt bekleidet dargeſtellt, nämlich mit einer Tunika, welche mit Aermeln verſehen und über den Lenden aufgeſchürzt iſt. Ueber dieſelbe iſt ein kurzer Mantel oder Chlamys geworfen. Die Füße ſind mit einer Art von Halbſtiefeln bekleidet. Der Kopf, den man ihm aufgeſezt, iſt neu, und jenen barbariſchen Königen oder Gefangenen ähnlich, die als Ueberbleibſel römiſcher Siegszeichen ſo häufig gefunden werden. Auch ſind die beiden Arme von der Schulter an neu, und am Gewande, ſo wie an den Beinen, ſind mehrere kleinere Stücke neu eingeſezt worden. Neu ergänzt iſt auch die Ferſe am linken Fuß.

Dieß ſind diejenigen Bildſäulen, welche meiner Meinung nach, von allen jenen, nun in Florenz aufgeſtellten und zur Gruppe der Niobe gezählten Bildwerken, allein für ächt zu halten ſind.

§. III. Bildſäulen, welche zwar mit dieſer Gruppe zu Florenz vereinigt aufgeſtellt worden, aber nicht dazu gehören.

Ich unterfange mich nun, diejenigen Bildſäulen, welche zwar bis jezt in dem Gruppenverein der Niobe zu Florenz mit den übrigen ſind aufgeſtellt worden, demungeachtet aber keineswegs dazu gehören können, von dieſer Gruppe auszuſcheiden und als untergeſchoben zu bezeichnen.

I. In hohem Grade verdächtig finde ich erſtlich jene weibliche Bildſäule [33]), welche in Goethe's Propyläen als die älteſte Tochter der Niobe angegeben wird. — An dieſer Bildſäule iſt nichts antik, als der Körper. Der Kopf, die Arme, die Hände und Füße ſind völlig neu, folglich läßt ſich an ihr nichts als die Stellung beurtheilen, und dieſe iſt ganz gelaſſen und ruhig, ohne irgend eine leidenſchaftliche Bewegung, ſo daß dieſe Figur ſich durch Ruhe und Kaltblütigkeit vor allen übrigen, zur Gruppe der Niobe gehörigen Bildſäulen auszeichnet. — Ihre Haltung iſt gleich der einer Muſe, welches ſie früher auch wohl geweſen ſeyn mag, bevor ſie das Unglück hatte, zu einer Niobide umgeſchaffen zu werden. — Der moderne Ergänzer, welcher übrigens ſein Möglichſtes gethan, ihr das Familienrecht zuzueignen, ließ ſie über ſich ſchauen, welcher Richtung des Kopfs aber die des Halſes widerſpricht. — Aus der Art, wie die Falten behandelt ſind, läßt ſich auch wenig oder gar nichts ſchließen, da dieſe Bildſäule von der Witterung gelitten hat, und, wie es ſcheint, von moderner Hand iſt übergangen worden. Da nun alle Extremitäten, das iſt der Kopf, die Arme, Hände und Füße, neu ſind, dasjenige aber, was daran antik, größtentheils überarbeitet iſt, woran will man nun erkennen, daß die Bildſäule eine der Niobiden vorſtelle? Noch dazu entſpricht die Stellung ihres Körpers (das einzige, was an ihr antik geblieben) der Handlung nicht, ſondern gibt, ſtatt Beſtürzung und Streben, vielmehr die größte Ruhe und Gelaſſenheit zu erkennen. — Da nun von der einen Seite ſo Vieles und Erhebliches gegen ihre Bedeutung als Niobe ſpricht; von der andern Seite aber gar nichts an ihr zu finden iſt, was ſie dazu geeignet machen könnte, ſo glaube ich ihr kein großes Unrecht zu thun, wenn ich ſie, wo nicht als offenbar unterſchoben, doch wenigſtens im

[29]) Von dieſer Bildſäule findet ſich ebenfalls noch eine andere antike Wiederholung in Florenz.

[30]) Siehe Propyläen ebendaſ. §. IV. — In Cockerells Giebelgruppe die 12te Figur oder die vorlezte in der Reihe. — Abbildungen davon finden ſich in Fabroni's Abhandlung Tab. X. — In der Florentiner Ausgabe Tab. XI.

[31]) Von dieſer Bildſäule findet ſich ebenfalls eine antike Wiederholung im Muſeo Pio Clementino von ſehr guter Arbeit und die bis auf den rechten Arm, der fehlt, ganz gut erhalten iſt. Sie iſt von Penteliſchem Marmor.

[32]) Siehe Propyläen a. a. O. §. VII. In Cockerells Giebelgruppe die 10te Figur, von der Linken zur Rechten gezählt. Abbildungen davon finden ſich in Fabroni's Tab. I. In der Florentiner Ausgabe Tab. XVI. Fabroni iſt geneigt ſolche für die Bildſäule des Amphion zu halten, jedoch mit unzulänglichen Gründen.

[33]) Propyläen ebendaſ. §. VI. Siehe Fabroni's Abhandlung Tab. XI. Neue Florentiner Ausgabe Tab. V. In Cockerells Giebelgruppe ſteht ſie der Mutter zur Rechten, in der Folgenreihe die 6te Figur.

Digitized by Google

höchſten Grade verdächtig erkläre, und als ſolche von dieſer Gruppe ausgeſchloſſen wiſſen will.

Mit noch größerer Gewißheit, als bei der eben genannten Bildſäule, können wir von einer zweiten annehmen, daß ſie nicht zu der Gruppe der Niobe gehöre, obgleich ſie bis auf unſere Zeiten für eine Niobide gegolten. Ich meine:

II. jene weibliche Bildſäule [34]), welche Herr Cokkerell gleichfalls in ſeine Giebelgruppe aufgenommen, indem er ihr als der eilften in der Reihe ihren Platz neben dem Pädagogen angewieſen hat. Dieſe Bildſäule ſtimmt mit den übrigen ächten Töchtern der Niobe, weder in der Geſichtsbildung, noch in der Größe (im Verhältniß zu den übrigen), noch in Behandlung der Haare und Art der Falten, noch in dem Styl, in welchem die übrigen ächten Bildſäulen dieſer Gruppe gearbeitet ſind, überein, und hat daher in keiner Hinſicht mit den übrigen etwas gemein.

Zwar würde die Verſchiedenheit der Ausarbeitung von keinem ſonderlichen Gewichte ſeyn, wenn man annimmt, wie ich auch ſelbſt der Meinung bin, daß nicht alle zu dieſer Gruppe gehörige Bildſäulen von einer Hand, ſondern höchſtwahrſcheinlich nur Nachahmungen oder antike Wiederholungen eines frühern Originalwerks ſind, die von verſchiedenen Meiſtern und vielleicht auch ſelbſt zu verſchiedenen Zeiten ſind verfertigt worden, aus welchem Umſtand ſich jene Abweichungen und die verſchiedenartige Bearbeitung der einzelnen Figuren erklären. — Allein nicht die Verſchiedenheit der Bearbeitung allein macht das Familienrecht dieſer Bildſäule verdächtig, ſondern hauptſächlich ihr ganz widerſtrebender Charakter, ſowohl in Stellung und Ausdruck, als im Styl, beſonders der Falten. Ihre Stellung ſcheint mit der ihrer übrigen Schweſtern und der traurigen Lage, in welcher ſich dieſelben befinden, keineswegs übereinzuſtimmen, denn ſie hat nicht das Anſehen einer fliehenden oder ängſtlich beſtürzten Perſon, wie die übrigen Niobiden, ſondern vielmehr den Anſchein einer tändelnden Nymphe oder tanzenden Muſe. Mit dem rechten Fuß, den ſie zierlich vorſezt, ſcheint ſie kaum den Boden zu berühren, während ſie mit ihrer Rechten das Obergewand etwas erhebt, wie man ſolches an antiken Tänzerinnen zu ſehen gewohnt iſt; welches auch andere veranlaßt hat, dieſe Bildſäule ſchicklicher auf eine Erato zu deuten [35]). — Die Gewänder ſind bei den übrigen Figuren weit einfacher, und der Faltenwurf, zwar ausnehmend ſchön, doch weit anſpruchsloſer und ſchlichter gehalten, als bei dieſer. — Eben ſo ließe ſich auch gegen den Kopf, ſo ſchön er übrigens iſt, ſehr vieles einwenden, wenn er ächt und nicht aufgeſezt wäre.

Dieſe, gegen die Aechtheit der genannten Bildſäule angeführten Gründe [36]) erhalten durch die häufigen antiken Wiederholungen, welche von derſelben ſich vorfinden, und die mit verſchiedenen, zum Theil ganz widerſprechenden Attributen verbunden ſind, noch größere Beſtätigung. So befindet ſich dieſelbe Bildſäule auch in der königlichen Sammlung zu Paris [37]) und erſcheint hier, ſowohl was die Stellung, als was die Bekleidung betrifft, jener in Florenz vollkommen ähnlich; nur bemerkt man unter dem rechten vorgeſezten Fuß eine Kugel, aus welcher Urſache man ſolche früher für eine Glücksgöttin gehalten, nun aber zu einer Nymphe umgeſchaffen hat. Zu dieſem Zwecke hat der Künſtler, welcher ſie ergänzte, ihr einen Waſſerkrug auf die Schulter gegeben, welcher ſammt dem ihn haltenden Arm von moderner Arbeit iſt. Der Kopf aber, welcher etwas vor ſich niederſieht, iſt ihr urſprünglicher. Jene Bildſäule in Florenz ſchaut aufwärts, und dieſe Richtung des Kopfes iſt ihr nicht eigenthümlich, ſondern fälſchlich von dem Ergänzer gegeben worden. Der aufgeſezte Kopf, obſchon antik, ſtimmt nicht mit der Biegung des Halſes überein, welcher größtentheils neu iſt, ſo wie auch der Kopf nicht einmal zur Bildſäule zu gehören ſcheint. Auch iſt an der Bildſäule in Florenz der vorgeſezte rechte Fuß neu und die Kugel, worauf ſie ſtehen ſollte, vom Ergänzer weggelaſſen worden, ſo wie auch der ganze linke Arm, von der Schulter an, das Werk neuer Ergänzung iſt. —

Eine andere, dieſer ganz ähnliche Bildſäule [38]) befindet ſich in England, mit dem auf dem Plinthus ein-

[34]) Siehe Propyläen a. a. O. §. XVI. — Abbildungen von ihr finden ſich in Fabroni's Abhandlung über dieſe Gruppe Tab. XIV. In der Abhandlung, welche kürzlich in Florenz erſchienen Tab. VIII.

[35]) In den Propyläen II. Bandes I. Stück, §. XVI.

[36]) Auch A. W. Schlegel in ſeiner Abhandlung über Cokkerells Aufſtellung dieſer Gruppe (abgedruckt im Giornale Enciclopedico di Napoli No. IV. Aprile 1817) erhebt gegen dieſe Bildſäule dieſelben Zweifel, und will ſie als nicht zur Gruppe der Niobe gehörig, davon ausgeſchloſſen wiſſen.

[37]) Dieſe Bildſäule wurde zur Zeit der franzöſiſchen Revolution aus den Gärten zu Verſailles genommen und in das National-Muſeum verſezt, wo ſie ſich noch jezt befindet. Sie iſt von Pariſchem Marmor. Eine Abbildung derſelben findet ſich im Muſeum Napoleon, geſtochen von Piroli. II. Band. Tab. 42. In dem neuern Katalog von 1820 iſt ſolche unter No. 73 zu finden.

[38]) Dieſe Bildſäule ſoll ſich in der Sammlung des Cav. Heinrich Blundell befinden, und früher in der Villa d'Eſte zu Tivoli geſtanden haben. An ihr iſt der Kopf und linke Arm ſammt dem Waſſerkrug neu, wie auch der vorſtehende rechte Fuß bis zur Hüfte des Beins, nebſt einem Theil des Gewandes. Die Bildhauer Liſandroni und D'Eſte haben ſolche ergänzt; jedoch mit Hinweglaſſung der Kugel. Eine Abbildung im Umriß findet ſich im Muſeo Pio Clementino zu Ende des III. Bandes.

Digitized by Google

gegrabenen antiken Namen: ANCHYRROE. — Da dieſe Inſchrift für ächt iſt anerkannt worden, ſo kann ſolche zur Erklärung der übrigen antiken Wiederholungen dienen, welche alle nach einem Originalwerk ſcheinen gemacht zu ſeyn. Die Kugel, welche ſich an jener Bildſäule in Paris erhalten hat, gibt das Attribut an, welches den anderen fehlt, indem bei allen übrigen der rechte Fuß, welcher auf dieſer Kugel ruht, mangelt, oder neu ergänzt iſt.

Dieſelbe Bildſäule befindet ſich auch in der Gallerie des Pallaſts Colonna zu Rom von guter Arbeit und derſelben Größe, wie jene in Paris und Florenz. Doch iſt auch hier der vorgeſezte rechte Fuß neu, ſo wie auch die beiden Arme. Der Kopf iſt zwar antik, aber nicht der zur Bildſäule gehörige; alles übrige iſt ziemlich gut erhalten.

Eine andere antike Wiederholung dieſer Bildſäule ſoll ſich in Schweden befinden, als Muſe Erato ergänzt [39]).

Noch eine, den obigen ganz ähnliche antike Wiederholung beſizt der Königl. preußiſche Staatsrath, Baron von Humboldt, nur in einem etwas kleinerem Maßſtabe [40]).

Endlich iſt noch eine andere antike Wiederholung derſelben Bildſäule auf der Stiege des Pallaſtes Altieri in Rom zu ſehen, etwas weniges größer, als jene in Florenz, welche aber durch die Zeit und die Hand des Ergänzers ſehr gelitten hat.

Dieſe häufigen antiken Wiederholungen deſſelben Bildes laſſen ein bei den Alten ſehr berühmtes Originalwerk in Marmor oder Bronze vorausſetzen. Ob aber die in dieſer Figur dargeſtellte Anchirroe eine Tochter des Nils, des Belus Gemahlin vorſtellen ſoll, wie Heyne und Visconti [41]) vermuthen, und zu dieſem Zwecke bei Apollodorus [42]) ſtatt Anchinoe lieber Anchirroe leſen wollen, oder ob ſolche eine andere Nymphe und Gefährtin der Britomartis geweſen [43]), die denſelben Namen geführt, laſſe ich dahingeſtellt. — — Daß aber die Bildſäule nicht zu den Niobiden gehören könne, ſcheint außer allem Zweifel zu ſeyn. — Wir hätten demnach nur zwei Bildſäulen als unächt oder unterſchoben davon ausgeſchloſſen, wodurch allein ſchon Cockerells Aufſtellung, da ſolcher beide mit in ſeine Giebelgruppe aufgenommen, eine ſehr weſentliche Veränderung erleidet.

(Die Fortſetzung folgt.)

[39]) Eine Abbildung davon findet ſich in den Notizie sulle Antichità e belli Arti di Roma di Guattani. November 1784. Tab. III.

[40]) Dieſe Bildſäule, etwas über halbe Lebensgröße, wurde in Rom gekauft und von dem Königl. Preußiſchen Bildhauer Rauch vortrefflich ergänzt.

[41]) Bei Erklärung dieſer Bildſäule zu Ende des III. Bandes des Museo Pio Clementino.

[42]) Apollodorus Bibl. II. B. I. Cap.

[43]) Anton. Liberalis. C. 40.

London.

— Eine ſonderbare Antiquität wurde unlängſt in dem Schutte eines Kloſters entdeckt, es iſt eine Art Karrikatur, vertieft in einen Stein gehauen und ſtellt Heinrich VIII. dar, wie er einen Mönch verſchlingt, als Anſpielung auf die Plünderung der Geiſtlichkeit unter der Regierung dieſes Fürſten.

*

— Durch Sir Thomas Lawrence's Teſtament, das ſein einziger Erbvollſtrecker Kingbtley vor die Doctors commons brachte, wurde bekannt, daß ſich ſein Mobiliar-Vermögen auf ungefähr 45,000 Pf. Sterling (1 Million 100,000 Fr.) belief. Nach Sir Thomas Meinung iſt ſeine Sammlung Zeichnungen alter Meiſter die ſchönſte in Europa; er beſtimmt ſie zuerſt dem Könige, dann dem brittiſchen Muſeum, Hrn. Peel und Lord Dudley. Wenn ſie zu dem Preis von 20,000 Pf. Sterling von dieſen Perſonen und dem Muſeum ausgeſchlagen wird, ſoll ſie in allen Haupt- und großen Städten Europas um denſelben Preis ausgeboten, und wenn ſie endlich auf dieſe Weiſe nicht verkauft werden kann, verſteigert werden. Zwei Bände Malereien von Fra Bartolommeo werden um 800 Pf. Sterling gerade auf dieſelbe Weiſe ausgeboten; ausgenommen, daß die Nationalgallerie an die Stelle des brittiſchen Muſeums tritt; ſo wie auch eine Reihe Original-Cartons von Leonardo da Vinci für ſein Abendmahl entworfen, um den Preis von 1000 Pf. Sterling, das Weib Potiphars, Joſeph anklagend, von Rembrandt, um 1500 Pf. Sterling und zwei kleine Gemälde von Raphael für 1000 Pf. Sterling. Der königlichen Akademie bietet er ſeine Sammlung architektoniſcher Formen um 250 Pf. Sterling an, da ſie ihn noch einmal ſo viel gekoſtet hat.

Paris.

Hr. Couſſin, ehemaliger Penſionär der franzöſiſchen Akademie zu Rom und einer der geſchickteſten Architekten, iſt im Begriffe, ein intereſſantes Werk unter dem Titel: Du genie de l'architecture herauszugeben. Die Geſchichte der Kunſt, ihr Geiſt, ihre Grundſätze, ihre Meiſterwerke werden in dieſem Werke, das einen ſtarken Quartband mit 60 Tafeln bildet, behandelt werden *).

*

Die Arbeit an der Magdalenenkirche iſt wieder vorgenommen worden, es wird aber nur an den Steinen gearbeitet, welche beſtimmt ſind, die Stufen zu dem Periſtyle zu bilden.

*) Der Preis iſt 40 Fr. Man ſubſcribirt bei dem Verfaſſer, Vendomeſtraße No. 3 bei Diot, Jakobſtr. No. 24. Bossange, Str. Richelieu No. 60.

Digitized by Google

N°. 54.

Kunſt-Blatt.

Donnerſtag, 8. Juli 1830.

Ueber die Gruppe der Niobe und ihre urſprüngliche Aufſtellung.

Von Johann Martin Wagner.

(Fortſetzung.)

Einige andere Bildſäulen, die man ebenfalls in dieſe Gruppe der Niobe aufgenommen hatte, ſind ſchon früher als unächt anerkannt und als ſolche:

III. davon ausgeſondert worden. Nämlich, erſtens [44]) die Bildſäule eines Jünglings, in der Großherzoglichen Sammlung zu Florenz, der ſich vorn überneigt, die linke Hand an's rechte Knie, die rechte aber hoch emporhaltend. Dieſe Bildſäule wurde früher für einen Adonis gehalten, ſpäter aber von Lanzi als der ſiebente der Söhne der Niobe mit den übrigen gemeinſchaftlich aufgeſtellt. Allein ſo viel ſich aus dem Torſo und dem, was von den Armen und Schenkeln noch antik iſt, ſchließen läßt, ſo gehört ſolcher jenem Wurfſcheibenwerfer an, der unter Myrons Namen bekannt iſt, und von dem mehrere antike Wiederholungen aus dem Alterthum bis auf uns gekommen ſind. — Das bekannteſte Exemplar iſt wohl der im Muſeo Pio Clementino mit einem falſch aufgeſetzten Kopfe, denn er ſollte nicht unter ſich, ſondern rückwärts ſchauen, wie jener im Pallaſt Maſſimi [45]), welcher der beſterhaltenſte von allen iſt und deſſen Kopf, welcher niemals vom Körper getrennt war, rückwärts ſieht, ganz auf die Weiſe, wie Lucian [46]) jenen Wurfſcheibenwerfer von Myrons Hand beſchreibt. —

Ein anderer, dieſem ähnlicher, Dioscobolus ſteht im innern Garten der Villa Pamfili. —

Auch in dem Capitoliniſchen Muſeum [47]) befindet ſich eine antike Wiederholung deſſelben, welche jedoch völlig mißverſtanden, von dem modernen Ergänzer zu einem fallenden Fechter iſt umgeſchaffen worden.

Ein anderes antikes Bruchſtück deſſelben Wurfſcheibenwerfers, den Rumpf enthaltend, findet ſich in der Villa Albani in dem unterſten Theil des Gartens, in einer Mauer eingemauert.

Daß alſo jene, aus einem Wurfſcheibenwerfer zu einem Sohn der Niobe umgeſtaltete Bildſäule zu Florenz, nicht in die Reihe der Niobiden gehöre, hat keines weiteren Beweiſes nöthig.

IV. Auch eine der weiblichen Bildſäulen [48]) iſt früher ſchon als untergeſchoben anerkannt, und mit Recht von dieſer Gruppe ausgeſchloſſen worden, obſchon ſolche bis jezt immer noch ihre Stelle in dem Saale der Niobiden zu Florenz behauptet hat [49]). Sie iſt in niedergebeugter und um Gnade flehender Stellung, mit über ſich gerichte-

[44]) Eine Abbildung davon findet ſich im Muſeo Pio Clementino. Der Kopf und der ausgeſtreckte rechte Arm ſind von moderner Hand ergänzt.

[45]) Dieſe Bildſäule wurde im Jahr 1781 in der Villa Palombara auf dem Esquilin ausgegraben und iſt die ſchäzenswertheſte von allen antiken Wiederholungen, die wir von dieſem Wurfſcheibenwerfer beſitzen. Eine Abbildung davon findet ſich in den Notizie sullo Antichitá, di Guatani 1784. Febraro.

Anm. des Herausg. (Eine vortreffliche kleine, 1 Fuß hohe Wiederholung dieſer Figur in Bronze befindet ſich im Königl. Antiquarium in München. Auch ſie hat den Kopf rückwärts gewendet. Vergl. Thierſch Epoche zweite Ausgabe S. 214.)

[46]) Jener Dioscobolus von Myrons Hand war in der Stellung einer Perſon, die im Begriffe zu werfen iſt, mit dem Körper ſich vorwärts überbeugt, den Kopf nach dem Mädchem kehrt, die ihm den Discus reichte, das eine Knie ein wenig einbeugt und ganz ſo ausſieht, als ob er ſich mit dem Wurf zugleich in die Höhe richten werde. (Lucian Philopſeudes.)

[47]) An dieſer Bildſäule iſt blos der Rumpf antik. Der Kopf, die Arme und Beine ſind von der Hand des franzöſiſchen Bildhauers Monot.

[48]) Siehe hierüber in den Propyläen des II. Bandes I. Stück, §. XV.

[49]) Fabroni in ſeiner Abhandlung über dieſe Gruppe führt zwar dieſe Bildſäule als eine der Niobiden noch mit an, doch gibt er zu, daß es wahrſcheinlich ſey, daß ſolche nicht dazu gehöre. Bei ihm findet ſich noch eine Abbildung von ihr Tab. XV. Eine andere findet ſich in der kürzlich über dieſe Gruppe in Florenz herausgekommene Abhandlung Tab. VII, wo ebenfalls eingeſtanden wird, daß ſolche nicht zu den Niobiden gehöre.

Digitized by Google

tem Blicke dargeſtellt. — So ſehr auch dieſe ihre Stellung mit der Handlung im Ganzen und der Lage der übrigen Niobiden übereinzuſtimmen ſcheint, ſo wird doch andererſeits ihre wahre Bedeutung durch die anderwärts vorhandenen antiken Wiederholungen derſelben Bildſäule völlig außer Zweifel geſezt. So befindet ſich z. B. dieſelbe Bildſäule noch zweimal im Muſeo Capitolino [10]). Einmal als Pſyche mit Schmetterlingsflügeln [11]), welche antik und mit der Bildſäule aus einem Stück gearbeitet ſind, das anderemal aber ohne Flügel; nicht aber, daß ſie urſprünglich keine gehabt hätte, ſondern aus Verſchulden oder Unwiſſenheit des Ergänzers, welcher, da der Kopf, die Schulter und beide Arme fehlen, ſolche nach ſeiner Willkühr ohne Flügel, Gott weiß, als was, ergänzt hat.

Eine andere antike Wiederholung dieſer Bildſäule der Pſyche findet ſich nun in der Königl. Sammlung in Paris [12]), ehemals in der Villa Borgheſe; auch dieſe hat, ſo wie jene auf dem Capitol, Schmetterlingsflügel [13]). Es iſt ſehr wahrſcheinlich, daß das Urbild, nach welchem dieſe ſämmtlichen antiken Wiederholungen genommen ſind, urſprünglich aus einer Gruppe von zwei oder mehr Figuren beſtanden habe, denn der leidende und zugleich flehende Ausdruck und die Art, wie dieſe Pſyche geſtellt iſt, ſcheint eine handelnde Figur, ſey es Amor oder Venus, mit der ſie auf irgend eine Weiſe verbunden war, als nothwendig vorauszuſetzen. — Eine Gruppe der Art, die aus einem Amor und einer ähnlich geſtalteten flehenden Pſyche zuſammengeſezt iſt, befand ſich einſt in der Borgheſiſchen Sammlung in Rom, und iſt nun mit den übrigen Werken dieſer Sammlung dem Königl. Muſeum zu Paris einverleibt [14]). Dies mag genug ſeyn, um zu beweiſen, daß dieſe Bildſäule urſprünglich eine Pſyche vorgeſtellt habe, folglich nicht zu den Niobiden gehören könne, wozu ſie einſt durch den Unverſtand oder Frevel des modernen Ergänzers iſt umgeſchaffen worden. — Wir hätten alſo von den in die Gruppe der Niobiden aufgenommenen Bildſäulen in Allem vier als untergeſchoben ausgeſondert.

§. IV. Von den Bildſäulen, welche zwar nicht unter die Niobiden aufgenommen worden, dennoch aber zu denſelben zu gehören ſcheinen.

I. Hieher gehört, meiner Meinung nach, jenes ſich bäumende Pferd, welches einſt mit dieſer Gruppe verbunden in der Villa Medicis zu Rom iſt aufgeſtellt worden, nun aber eine abgeſonderte Stelle in der Großherzoglichen Sammlung zu Florenz erhalten hat [15]). Es ließ ſich vermuthen, daß dieſes Pferd, da es gleich anfänglich mit der Gruppe verbunden iſt aufgeſtellt worden, wie aus der von Perrier in Kupfer gelieferten Darſtellung der Gruppe, ſo wie ſie einſt in der Villa Medicis geſtanden, zu erſehen iſt, auch mit den übrigen zur Gruppe der Niobe gehörigen Werken ſey gefunden worden. Allein Fabroni iſt dieſer Meinung entgegen [16]) und ſucht zu erweiſen, daſſelbe ſey nicht mit den übrigen Niobiden vor Porta St. Giovanni ausgegraben, ſondern unweit Magliana aus dem Meere gezogen worden. Er hat aber vergeſſen, uns die Dokumente mitzutheilen, aus welchen er dieſe Nachricht geſchöpft hat; und ſeine Behauptung hat keine große Wahrſcheinlichkeit, weil das Werk, hätte es im Meere gelegen, nothwendigerweiſe durch die Säure und das Abſpühlen des Waſſers an ſeiner Oberfläche müſſe gelitten haben, wie dies an allen Marmorwerken, welche im Meere oder fließenden Waſſer gefunden worden, zu bemerken iſt. —

Was man gegen das Werk ſelbſt einzuwenden hat, beruht blos auf folgenden Punkten: Erſtlich, weil ſich ſolches nicht mit der Aufſtellung, welche man dieſer Gruppe zugedacht, vereinigen laſſe [17]). Allein hier wäre nöthig geweſen, vorher die urſprüngliche Aufſtellung näher zu beſtimmen; ein Punkt, auf den wir ſpäter wieder zurückkommen werden. — Die zweite Einwendung iſt, daß dies Pferd im Verhältniß zu den Figuren etwas zu klein und ſchmächtig ſey [18]). Allein es iſt eine bekannte Sache, daß die alten Künſtler die Beiwerke oder die den Helden beigegebenen Thiere immer etwas ſchmächtig und von untergeordneter Größe hielten, um dadurch die Hauptperſonen deſto mehr herauszuheben und dominiren zu laſſen. Auch iſt der Abſtand dieſes Pferdes, in Hinſicht ſeiner Größe zu den Figuren, keineswegs ſo auffallend und bedeutend, daß man ſagen könnte, es ſtehe mit den Söhnen der Niobe nicht in dem der Natur gemäßen Verhältniß. Beſagte Einwendung kann alſo dieſem Pferde nicht zum Vor-

---

[10]) Siehe Muſeo Capitolino.

[11]) Sie befand ſich früher in der Villa D'Eſte in Tivoli.

[12]) Sie iſt von carrariſchem Marmor in dem neuen Katalog des Muſeums zu Paris unter No. 387 zu finden.

[13]) Eine Abbildung in Umriß findet ſich in der römiſchen Ausgabe: Sculture della Villa Borghese, detta Pinisana. 1796. Parte I. Stanza III. No. 4.

[14]) Solche iſt in dem neuen Katalog vom Jahr 1820 unter Nr. 496 zu finden.

[15]) Eine Abbildung von dieſem Pferde iſt in Fabroni's Abhandlung über dieſe Gruppe zu finden Tab. IV., und in der in Florenz neu erſchienenen Abhandlung.

[16]) Dies ſind ſeine Worte: Ma é da supersi, che quello cavallo ſu pescata alla Marina in luogo vicino alla Magliana, e per consequenza molte miglia distante da quello, ove ſu trovato la Niobe. Senza questa Notisia cavata da Manumenti certissimi ognun direbbe, che il cavallo certamente appartiene al nostro gruppo.

[17]) Siehe Propyläen II. Bandes I. Stück. S. 87.

[18]) Winckelmanns Kunſtgeſchichte. Weimarer Ausgabe 6. Bandes II. Abtheilung. Die Anmerkung 322. S. 99.

wurf gereichen. — Der größte Zweifel endlich beruht auf einem Stück Zaum oder Zügel, das ſich auf des Pferdes Rücken erhalten, welches man für ein Leitſeil des Wagenführers gehalten und daher ſchließen wollen, daß das Pferd kein Reitpferd vorſtellen könne, ſondern zu einem Zwei- oder Viergeſpann gehört habe [59]). Daß man ſich aber hierin geirrt, läßt ſich leicht erweiſen. Bekanntlich wurden bei den Alten die Pferde nicht durch Stränge, wie heut zu Tage, an den Wagen angeſchirrt, ſondern vermöge eines Jochs, welches mit der Deichſel verbunden, auf des Pferdes Nacken lag [60]). An dieſem Joche wurden die Pferde durch eine Leibgurt oder eine Halsumgürtung befeſtigt. Gurt oder Halsumgürtung ſind an allen bis auf uns gekommenen antiken Pferden, welche urſprünglich zu einem Wagengeſpann gehört haben, durchgängig zu bemerken, z. B. an den bronzenen Pferden zu Venedig [61]), an jenem Pferde, welches man aus dem Theater von Herkulanum ausgegraben hat [62]), und an allen erhobenen Werken des Antiken, wo dergleichen Wagengeſpanne vorkommen [63]). Da nun an jenem Pferde zu Florenz weder eine Leibgurt, noch eine Halsumgürtung zu finden iſt, ſo konnte ſolches unmöglich zu einem Wagen gehört haben, wie man irrig vermuthete, ſondern muß vielmehr ein Reitpferd vorſtellen, wie aus dem Zaum zu ſchließen. Wir hätten nun, da wir dieſes beſeitigt, die weitere Anwendung auf unſere Gruppe der Niobe zu machen.

Wie die Fabel erzählt und Ovid [64]) ſehr umſtändlich beſchrieben, ſo waren die Söhne der Niobe in jenem Augenblick, als ſie dieſes Unglück betraf, grade mit verſchiedenen gymnaſtiſchen Uebungen beſchäftigt; einige übten ſich im Ringen, einige mit der Wurfſcheibe, andere im Reiten, ein Umſtand, der von den alten Künſtlern, welche dieſen Gegenſtand zu bearbeiten hatten, verſchiedentlich iſt benuzt worden. So ſehen wir z. B. auf der einen Seitenwand des im Muſeo Pio Clementino befindlichen Sarkophags [65]), die Niederlage der Niobiden vorſtellend, einen Sohn der Niobe, ſeinen ſterbenden Bruder, welcher vom Pferde geſtürzt, im Arme halten; das Pferd bäumt ſich mit auf den Rücken zurückgefallenem Zügel. —

Auf einer andern erhobenen antiken Arbeit [66]) gleichen Gegenſtandes, welche ſonſt in der Villa Borgheſe zu Rom war, nun aber im dem Königl. Muſeum zu Paris zu finden iſt, ſind ebenfalls vier Pferde mit den Kindern der Niobe verbunden, theils mit, theils ohne ihre Reiter dargeſtellt. Es iſt daher mit vieler Wahrſcheinlichkeit anzunehmen, daß auch mit jener Gruppe zu Florenz urſprünglich ein oder mehrere Pferde vereinigt geweſen, und daß eben dieſes Pferd, wovon hier die Rede iſt, dazu mochte gehört haben. Es iſt in bäumender Stellung und läßt vermuthen, daß vielleicht einer oder der andere von den Niobiden mit dieſem Pferde urſprünglich verbunden geweſen. Am ſchicklichſten ließe ſich dieſes von dem fünften Sohne der Niobe vermuthen, welchen wir oben Cap. II. unter No. IX. in der Kürze beſchrieben haben, der, wie

[59]) Ebendaſelbſt. — Siehe ferner die Abhandlung A. W. Schlegels über Cockerells Giebelgruppe abgedruckt. Giornale Enciclopedico di Napoli. Tom. II.

[60]) Das Joch war vorn an der Deichſel durch einen Nagel mit derſelben verbunden, über welchen noch ein Riemen kreuzweis geſchlungen war, wie man ſolches in vielen erhobenen Arbeiten, wo dergleichen Geſpanne vorkommen, deutlich bemerken kann. Man ſehe im Muſ. Capitol. an dem großen einſeitigen Sarkophag. Siehe Bottari Tom. IV. Tab. IV. Auf einem andern Sarkophag im Muſeo Pio Clementino und andern antiken Denkmalen mehr. Am deutlichſten beſchreibt dieſes Homer. Ilias. 24. Geſang. 265. Vers, wo er ſagt:

Sie trugen ſchnell aus der Halle den rollenden Wagen der Mäuler,
Schön und neugefugt, und hoben den Korb auf den Wagen;
Huben ſodann vom Pflocke das Joch der Mäuler von Buxbaum,
Glatt, mit Buckeln erhöht, und wohl mit Ringen befeſtigt;
Brachten zugleich mit dem Joche ſein Band, neun Ellen an Länge.
Legten dieſes bebend auf die wohlgeglättete Deichſel.
Vorn am äußerſten End, und fügten den Ring auf den Nagel;
Dreimal umſchlangen ſie jezo des Jochs vorragende Buckeln,
Banden dann grade ſie feſt, und knüpfeten unten die Schlinge.
Fügten die Mäuler ſodann, ſtarkhufige Dulder der Laſtfuhr ꝛc.

Siehe ferner Homer. Ilias, V. Geſang 722 — 732. V. dann: Ilias XIX. Geſ. 395. Vers.

[61]) Abbildungen davon ſind in dem Werke zu finden: Delle Antiche statue Greche e Romane nella Libreria di san Marco a Venetia. Parte I. Tab. 43, 44, 45, 46.

[62]) Man ſehe das Pferd von Herkulanum in dem Band der antiken Bronzen. Dieſes Pferd iſt das einzige, welches von jenem Viergeſpann von Bronze, das aus dem antiken Theater zu Herkulanum ausgegraben worden, übrig iſt.

[63]) Man ſehe den obenbenannten vierſeitigen Sarkophag im Muſ. Capitol., wo Priamus abgebildet iſt, wie er dem Achilles, zur Löſung ſeines Sohns, Geſchenke bringt. Siehe die Abbildung in Bottari Muſ. Capitol. Tom. IV. Tab. IV. Siehe ferner den Sarkophag im Muſeo Pio Clementino. Tom. V. Tab. 31. Ferner den bronzenen Wagen in Sala Borgia im Vatikan, wovon ſelbſt der Nagel zu bemerken, womit das Joch der Deichſel befeſtigt war. Muſeo Pio Clementino. Tom. V. Tab. B. adizionale.

[64]) Metam. VI. 146 ff.

[65]) Man ſehe die Abbildung im Werke des Muſeo Pio Clementino. IV. Band. Tab. 17.

[66]) Siehe Winckelmanns Monumenti inediti Tab. 89. Ferner iſt eine Abbildung davon auch in dem Werk zu finden: Sculture del Pazzo della Villa Borghese. Parte I. Stanza I. Tab. 16.

Digitized by Google

aus der Arbeit zu ſchließen, eigentlich nur von hinten zu ſehen war. Mit dem ausgeſtreckten rechten Arm ſcheint er das Pferd gehalten zu haben, während er mit erſchrockenem Blicke nach der erzürnten Gottheit emporſchaut. Auf dieſe Weiſe ließe ſich ſeine ſonſt etwas ſonderbare Stellung einigermaaßen erklären, und zugleich würde deutlich, warum ſeine Vorderſeite, welche dem Pferde zugekehrt war, weniger ausgearbeitet iſt, als die Rückſeite. — Dieſe meine Vermuthung gewinnt eine um ſo größere Wahrſcheinlichkeit, weil auf beiden obenerwähnten Sarkophagen ähnliche Reitergruppen und bäumende Pferde mit auf den Rücken hängenden Zügeln, gleich den unſrigen, vorkommen. — An dieſem Pferde in Florenz ſind übrigens die vier Beine, ſammt dem Plinthus, und die Stütze unter dem Pferde, in Form einer Staubwolke, neu, ſo wie auch der Vordertheil des Kopfs und der Schweif.

(Die Fortſetzung folgt.)

Jean Goujon's Werke.

Bei dem Abbruche eines Hauſes in der Bernhardinerſtraße zu Paris ſind Skulpturen entdeckt worden, die Jean Goujon zugeſchrieben werden, die aber nach der Meinung der Kenner wenigſtens nicht aus der guten Zeit dieſes ausgezeichneten Bildhauers ſeyn können.

Es iſt Schade, daß ein Theil der Werke dieſes Künſtlers, wie die Basreliefe der Kirche Notre-Dame, des Neuen Marktes, einer Thüre des Arſenals und die Skulpturen von Croix-Galine verloren gegangen ſind, und wir müſſen es Herrn Audot, welcher eine vollſtändige Sammlung der bekannten Werke *) dieſes Künſtlers unternommen und beinahe vollendet hat, Dank wiſſen, daß er ihm einen Theil des Ruhmes wieder zugeeignet hat, den ein falſches Gerücht ihm geraubt hatte. Die Skulpturen des Schloſſes von Ecouen, das der Connetable Anne von Montmorency um 1517 während ſeiner Verbannung vom Hofe verſchönerte, wurden nämlich allgemein dem Jean Bullant zugeſchrieben; Herr Audot hat ſich bemüht, dieſe Meinung zu widerlegen und aus der Vorrede zu Martins Ausgabe des Vitruv vom Jahr 1517 bewieſen, daß Jean Goujon Baumeiſter des Connetable Anne von Montmorency war. Man erkennt auch ſchon beim erſten Anblicke dieſer Skulpturen eine vollkommene Aehnlichkeit mit den übrigen Werken Goujon's, der, obgleich nicht immer frei von Affektation in der Stellung und beſonders in der Zeichnung der Hände und Füße, doch immer durch ſeine den Gegenſtänden und dem Raume ſo trefflich angepaßten Compoſitionen, durch ſeine zarten und zugleich vollen Formen, welche dem Auge das Bild der Geſundheit, Kraft und Zierlichkeit darbieten, unſere Bewunderung auf ſich zieht.

(Journal des Artistes.)

*) Oeuvre de Jean Goujon, gravé au trait d'après ses statues et bas-reliefs par M. Reveil. Paris, bei Audot, Straße Maçons-Sorbonne No. 11. Der Preis eines jeden Heftes in gr. 8. iſt 4 Fr.

Nekrolog.

Zu Rom ſtarb in einem Alter von 52 Jahren die berühmte Thereſa Benincampi, Profeſſorin der Bildhauerkunſt an der Akademie zu Florenz.

Bekanntmachung.

Da die beiden bisher in Nürnberg beſtandenen Künſtlergeſellſchaften, der Nürnbergiſche Verein von Künſtlern und Kunſtfreunden und der Albr. Dürer-Verein ſich mit einander verbunden haben, und fortan nur einen einzigen, unter dem erſtern Namen fortbeſtehenden Kunſtverein bilden; ſo machen wir dieſes Ereigniß nicht nur allen unſern auswärtigen Freunden und Gönnern geziemend bekannt, und bitten Sie, die wohlwollenden Geſinnungen, mit welchen Sie bisher die beiden Geſellſchaften erfreuten, auf den Geſammt-Verein überzutragen, ſondern wir erſuchen namentlich auch alle auswärtigen wirklichen und Ehren-Mitglieder beider Geſellſchaften ſich von nun an als Mitglieder des Geſammt-Vereins zu betrachten, und ihm mit der bisher jenen bewieſenen Liebe beigethan zu bleiben.

Zugleich bemerken wir noch, daß die von dem Alb. Dürer-Verein begonnene Verlooſung von Kunſtgegenſtänden ihren ungehinderten Fortgang nimmt, und von den Mitgliedern deſſelben unter dem vorigen Namen fortgeſezt und beendigt wird.

Nürnberg, den 5. Juni 1830.

Im Namen des Vereins von Kſtl. und Kſtfr.
J. G. J. Wilder, I. Direktor.
Carl Mayer, II. Direktor.

Im Namen des Albrecht Dürer-Vereins.
P. C. Geißler, I. Vorſtand.
F. C. Merklein, II. Vorſtand.

Digitized by Google

N°. 55.

Kunſt-Blatt.

Dienſtag, 13. Juli 1830.

Concurs zur Verzierung des Giebelfeldes der Magdalenenkirche in Paris.

Die Aufgabe, das Giebelfeld der Magdalenenkirche mit einem paſſenden Werke der Skulptur zu verzieren, war ſchon ſeit dem Jahr 1826 von dem Miniſterium in Anregung gebracht worden. Dies Giebelfeld iſt eines der größten, welche ſich jemals für eine ausgedehnte Gruppe von Statuen dargeboten haben; es hat 107 Fuß Länge, 21 Fuß Höhe und die Ausladung ſeiner Corniſche beträgt 5 Fuß. Man weiß, daß das Giebelfeld des Parthenons zu Athen 101 Fuß Länge und nur 11 Fuß Höhe hat, daher die Figuren, die es ſchmückten, größtentheils nur 7½ Fuß meſſen. Das Pantheon zu Rom hat ein Giebelfeld von 91 Fuß Länge und 19 Fuß Höhe; der große Giebel des Louvre auf der Seite der Colonnade hat nur 80 Fuß Länge und 15 Fuß Höhe, die Figuren darin meſſen 9 Fuß; der Giebel an der Kammer der Deputirten hat 90 auf 16 Fuß, die Figuren meſſen 13 bis 14 Fuß. — Nur der Fronton der Kirche Ste. Geneviève, des ehemaligen Pantheons, iſt von derſelben Größe, wie der der Magdalenenkirche.

Anfänglich hatte das Miniſterium den Vorſatz, die Ausführung des Werks einem ausgezeichneten Maler, Hrn. Fragonard, aufzutragen; gab aber nachher der Stimme des Publikums nach und eröffnete einen Concurs. Das Programm jedoch, worin dieſer Concurs ausgeſchrieben wurde, fand allgemeinen Tadel, hauptſächlich deshalb, weil man darin nicht einmal den Gegenſtand beſtimmt hatte. Die Wahl des Sujets war völlig frei gelaſſen, ſo daß jeder wählen konnte, was er wollte, wenn es nur nichts Profanes war. Nur die Beſtimmung hatte man ausgeſprochen: drei große Figuren, die heil. Magdalena und zwei Engel, ſollten die Corniſche des Giebels zieren, ſo daß die Heilige von der Darſtellung im Giebelfelde faſt ausgeſchloſſen ſchien, wenn nicht der Bildner ſie zweimal über einander, einmal im Giebelfeld und das zweitemal auf dem Giebel, zeigen wollte. Endlich verlangte man die Skizzen in der Größe des zwanzigſten Theils des Giebelfeldes, was eben auch kein ſonderliches Mittel war, ſich über eine Compoſition von koloſſalen Dimenſionen ein gültiges Urtheil zu verſchaffen.

Mehrere Journale bemerkten mit Recht, daß man lieber erſt einen Concurs für die Wahl des Gegenſtandes hätte ausſchreiben ſollen, wobei man den Rath von Gelehrten und Künſtlern hätte hören können. Nur wenn alle Concurrenten dieſelbe Aufgabe bearbeitet hatten, war eine befriedigende Entſcheidung zu hoffen, während man ſo über Gegenſtand und Ausführung zugleich Gericht halten mußte, die beide von ſehr verſchiedenem Werthe ſeyn konnten.

Von ſechsundzwanzig Künſtlern, welche im Mai 1829 für dieſe Aufgabe concurrirt hatten, wurden ſechs ausgewählt, die einen zweiten Concurs im April dieſes Jahres beſtehen ſollten; dies waren die HH. Pradier, Jacquot, Lemaire, Desboeufs, Gayrard und Guerſant. Die Commiſſion, welche die Entwürfe dieſer Herren zu beurtheilen hatte, beſtand aus den HH. v. Tournon, Präſidenten; Percier, Fontaine, Huvé, Architekten; Boſio, Cartellier, Cortot, Bildhauern; Gérard, Guérin, Gros, Ingres, Malern; Quatremère, Siméon, Kunſtfreunden; David und Huyot, Erſatzmännern, eine Vereinigung, welche ſich ſchon durch die Namen ihrer Mitglieder volles Zutrauen erwerben mußte.

Der Concurs litt natürlich an den Gebrechen des Programms. Der Mangel an Einheit des Gegenſtandes brachte Mangel an Einheit der Richtung hervor. — Von ſechs Modellen (alle in der Größe eines Achtels der Ausführung gearbeitet) ſtellten zwei das Gaſtmahl des Phariſäers dar, wie Magdalena den Balſam auf Chriſti Füße ausgießt; zwei andere die Grablegung, wo Magdalena eine noch untergeordnetere Rolle ſpielt; von den zwei letzten endlich ſtellt das eine die heil. Magdalena dar, wie ſie die Familie Ludwigs XVI. in den Himmel einführt; das andere die Aufnahme der Magdalena unter die Seligen.

Zieht man vor allem die Wahl der Gegenſtände in Betracht, ſo zeigt ſich, daß alle ſechs Künſtler für nothwendig erachtet haben, die Heilige ſelbſt in einer großen

Digitized by Google

Compoſition darzuſtellen. Die HH. Pradier, Desboeufs, Jacquot und Guerſant wählten bibliſche Gegenſtände, und zwar ſolche, die für den an die Symbole des Chriſtenthums gewöhnten Blick gleich ſinnvoll und verſtändlich ſind. Sowohl das Ausgießen der Salbe auf des Heilands Füße, als Magdalenens Theilnahme an der Grablegung, zeigen ſie als Magd des Herrn; dort erſcheint ſie handelnd, jedoch in mehr ſinnlicher Andeutung, hier leidend, aber voll von innigem Ausdruck des Geiſtes und der Seele. In ſo fern man an einer chriſtlichen Kirche die allgemein verſtändlichen und wichtigen Symbole vorzugsweiſe darzuſtellen hat, wäre ohne Zweifel eines der beiden genannten Sûjets am ſchicklichſten geweſen. Auch glaubte man allgemein, daß Hr. Pradier den Preis erhalten würde, deſſen Compoſition die Magdalena beim Gaſtmahl des Phariſäers darſtellte und ſich durch gute Anwendung, wie durch eine kluge Vertheilung der Maſſen und effektvolle Behandlung der Licht- und Schattenparthien auszeichnete. Er war im Allgemeinen dem Styl der römiſchen Sarkophage gefolgt, welche den Heiland, die Apoſtel und heiligen Weiber vollkommen im römiſchen Coſtüme zeigen, und hatte ſich auf dieſe Weiſe dem jezt allgemein von den franzöſiſchen Architekten angenommenen Syſtem angeſchloſſen, welche die Kirchen im Styl der erſten chriſtlichen Kirchen, der Baſiliken, erbauen. In der Mitte ſah man den Heiland, von mehreren Apoſteln umgeben, und vor ihm kniend, Magdalena, die ſeine Füße ſalbt; alle übrige Figuren bis zu den liegenden in beiden Giebelecken erinnerten an die in den Wundergeſchichten Chriſti vorkommenden Perſonen.

Denſelben Gegenſtand hatte auch Hr. Desboeufs vorgeſtellt in einem Styl, der ſich der maleriſchen Behandlung des Le Sueur nähert. Chriſtus ſteht in der Mitte des Giebelfeldes, die Linke auf einen Tiſch geſtüzt, um welchen einige Apoſtel gruppirt ſind, mit der Rechten ſegnet er die Reuige, welche vor ihm kniet. Der eine Winkel des Giebels iſt mit einer Gruppe von Weibern ausgefüllt, welche ſich anſchicken, ihre Kinder vor den Heiland zu bringen, der andere mit einer Gruppe von Dürftigen, welchen die Ueberreſte des Mahles zu Theil werden. Die Anordnung der Gruppen und Linien, die eine gewiſſe Symmetrie in das Ganze brachte, aber doch dieſelbe Kunſt zu verbergen wußte, erwarb dieſem Werke vieles Lob.

Troz dieſer Vorzüge ſcheinen jedoch beide Werke, hauptſächlich ihres Gegenſtandes wegen, von den Richtern minder hoch geſtellt worden zu ſeyn. Die franzöſiſche Kritik ſagte ſich, Gegenſtände der Art ſeyen ſchon unter tauſend Formen von den Malern aller Zeiten und Schulen dargeſtellt und dem Volke alltäglich geworden, das vor ſolchen ihm von Kindheit auf bekannten Scenen nun meiſtens kalt bleibe. Das Volk, wie die Leute von Einſicht, ſehnten ſich nach neuen Eindrücken, die Phantaſie wolle auf ungewohnte Weiſe erregt ſeyn u. ſ. w. Daher neigte man ſich zu den neuen Ideen, und da der Entwurf des Hrn. Gayrard, wie die Familie Ludwigs XVI. durch die heil. Magdalena in den Himmel eingeführt wird, theils unpaſſend, theils von geringerem künſtleriſchen Werthe befunden wurde, ſo erhielt Hr. Lemaire den Preis.

Seine Compoſition ſtellt die Aufnahme der Magdalena unter die Seligen dar, und er hat ſie ohne Zweifel allegoriſch, aber leider in einer Weiſe gedacht, welche leicht Mißverſtand erregt und wirklich erregt hat. In der Mitte des Giebelfeldes ſteht Chriſtus, mit ausgebreiteten Händen zu der vor ihm knienden reuigen Magdalena gewendet, und ſein Geſtus drückt die Begnadigung aus, welche in der Glorie um ſein Haupt durch die Worte angedeutet iſt: Fides tua te solvit. Zu ſeiner Rechten ſteht der Engel der Gnade, zu welchem, wie fürbittend, drei weibliche Geſtalten nahen, die an die drei theologiſchen Tugenden erinnern, obgleich ſeitwärts von ihnen eine Mutter mit drei Kindern ſizt, welche ſogleich die Idee der Caritas erweckt. Zu äußerſt im Winkel des Giebelfeldes wird eine gläubige Seele, vielleicht die Heilige ſelbſt, von dem Engel der Auferſtehung aus dem Grabe gerufen. Zur Linken Chriſti ſteht der Engel des Gerichts mit gezücktem Schwerdte gegen die Verdammten gewendet, die vor ſeinem Anblick in den Abgrund fliehn und ohne Zweifel die Perſonifikationen der Laſter ſeyn ſollen. Auf dieſe allegoriſche Weiſe gedeutet, erſcheint die Compoſition ihrer Idee nach verwickelt und unklar; auch fühlt man ſich beim erſten Anblick geneigt, eine Scene des jüngſten Gerichts darin zu ſehen, wo auf der einen Seite die Seligen aufgenommen, auf der andern die Verdammten in den Abgrund geſchleudert werden, in der Mitte aber die Büßerin keineswegs als Heilige, ſondern eben als eine gewöhnliche Sünderin erſcheint, die nun am Tage des Weltgerichts vor Chriſto ihre Begnadigung empfängt. Was die Ausführung betrifft, ſo ſind die Gruppen gut geordnet und belebt; es iſt etwas von Flaxmann's Auffaſſungsweiſe darin, nur erinnert der Heiland allzuſehr an Thorwaldſens Chriſtus, und die Magdalena iſt bis auf die Wendung des Hauptes ganz nach der berühmten Statue von Canova genommen.

Uebrigens gab dieſer Concurs Veranlaſſung zu mancherlei nicht unnützen Betrachtungen. Mit Recht hatte man erwartet, daß für ein durch ſeine Größe, wie durch ſeine Beſtimmung ſo ausgezeichnetes Werk der Skulptur ſich die erſten Künſtler als Preisbewerber in die Reihe ſtellen würden; aber von ſämmtlichen Bildhauern der Akademie war Hr. Pradier der einzige, welcher concurrirte. Daher war das Publikum im Voraus überzeugt, daß Er und kein Anderer den Preis erhalten würde, und der

Digitized by Google

ganze Concurs wurde mit Kälte betrachtet, als eine ſchon längſt abgemachte Sache. Gewiß wäre die Theilnahme weit reger geweſen, hätten ſich die übrigen Akademiker, wie Cartellier, Boſio, David, Cortot nicht auf eine vornehme Weiſe von dem Concurs entfernt gehalten. Wo die Veranſtaltung und Ausführung eines großen Werks nicht von den Künſtlern ſelbſt als eine Nationalangelegenheit betrachtet wird, wo die Aelteren und Ausgezeichneteren ſich ſcheuen oder zu ſtolz ſind, mit den Jüngeren in Concurrenz zu treten, da iſt jede Preisbewerbung übel angebracht. Wird ihr noch dazu ein unbeſtimmter Gedanke zu Grunde gelegt, wie hier, ſo kann man vollends nicht hoffen, ein Werk zu erhalten, das die Höhe, welche die Nation in der Kunſt erreicht hat, zu bezeichnen geeignet wäre. Solche Mißgriffe und Mißverhältniſſe ſind aber um ſo mehr zu bedauern, da nur ſelten ſich ähnliche günſtige Gelegenheiten und große Mittel zur Ausführung ausgezeichneter Kunſtwerke darbieten.

Ueber die Gruppe der Niobe und ihre urſprüngliche Aufſtellung.

Von Johann Martin Wagner.

(Fortſetzung.)

II. Haben wir es wahrſcheinlich gefunden, daß ebenerwähntes Pferd dieſer Gruppe angehöre, ſo iſt dies noch in weit höherem Grade von den beiden [67]) Ringern anzunehmen, welche ebenfalls mit den übrigen Bildſäulen vor Porta St. Giovanni Laterano ſind gefunden worden, wie Flaminio Vacca [68]) berichtet, und aus den von Fabroni [69]) über dieſe Findung uns mitgetheilten Nachrichten erhellet. — Auch Winckelmann [70]) hat ſolche mit zur Gruppe der Niobe gezählt, und einen alten, ſeltenen Kupferſtich angeführt, auf welchem dieſe Ringer ebenfalls als Söhne der Niobe angegeben werden, obſchon er ſich in der beigeſezten Jahrszahl zu irren ſcheint, indem ſolche mit der Zeit der Findung nicht übereinſtimmt, wie wir oben ſchon gezeigt haben.

Dem ungeachtet ſcheint es, daß man dieſe Ringer ſchon frühzeitig von der Gruppe der Niobe ausgeſchloſſen, denn in den von Perrier und Maffei herausgegebenen Sammlungen antiker Bildwerke, ſo wie in andern gleichzeitigen und auch frühern Werken, werden ſolche ſchon nicht mehr als Söhne der Niobe angegeben. Auch zeigt es ſich, daß ſie ſchon bei ihrer frühern Aufſtellung in der Villa Medicis nicht mit dieſer Gruppe ſind verbunden worden, wie aus der Darſtellung im Kupferſtich zu ſchließen, die Perrier [71]) von jener Aufſtellung uns hinterlaſſen hat. — — Ob aber die Einwendungen, nach welchen man dieſe Gruppe aus der Reihe der Niobiden ausgeſchloſſen hat, und welche man auch neuerer Zeit gegen dieſelbe geltend zu machen ſucht [72]) alle ſo ganz gegründet und vollwichtig ſind, iſt meiner Meinung nach noch ſehr zu bezweifeln.

Erſtens, ſtimmt das Verhältniß der Größe ihrer Körper mit dem der übrigen Söhne vollkommen überein, und weiſt ihnen ihren Platz zwiſchen den ältern und jüngern an; ein Alter, welches für die Gymnaſtik gerade das paſſendſte iſt. — Zweitens iſt der Styl und die Bearbeitung keineswegs ſo bedeutend von der der übrigen Söhne verſchieden, als man gerne behaupten möchte. Daß bei ihnen die Muskeln ſtärker, als bei den übrigen angegeben ſind, darf niemand irre machen, denn dies iſt eine nothwendige Folge der Leibesübung, in der ſie eben begriffen ſind. Vielleicht auch wollte der Künſtler durch Anzeige einer etwas ſtärkern Muskulatur zu erkennen geben, daß ſich die beiden Jünglinge jener Leibesübung vorzugsweiſe befliſſen, und zu gleicher Zeit ſeiner Gruppe mehr Mannigfaltigkeit und Abwechslung der Formen verſchaffen. Drittens ſollte auch in Hinſicht der artiſtiſchen Bearbeitung eine kleine Verſchiedenheit zu bemerken ſeyn, ſo würde ſolche noch wenig beweiſen, indem ſie von der Verſchiedenheit der Meiſter herrühren könnte; denn, daß nicht alle nun vorhandenen und zu dieſer Gruppe gehörigen antiken Wiederholungen von einer Hand ſind, iſt offenbar, und bedarf keiner weiteren Erörterung. Die Arbeit iſt bei allen dieſen Bildſäulen ſehr verſchieden, ſo wie auch die Gattung des Marmors nicht bei allen dieſelbe iſt. — Viertens: Was die Köpfe dieſer Ringer anbelangt, ſo ſind ſolche zwar antik, doch, wie es ſcheint, nicht die urſprünglichen. In Hinſicht ihrer Größe ſtehen ſolche mit den Körpern in ziemlich richtigem Verhältniß, nur paßt

---

[67]) Abbildungen von dieſen Ringern finden ſich bei Perrier Tab. 35 und 36, bei Maffei, Collezzione di statue antiche, Tab. 29, bei Fabroni Tab. 26. und anderwärts mehr.

[68]) Flaminio Vacca, Notizie antiquarie, oder Memorie di varie antichita trovate in diversi Luoghi della Citta di Roma. Scritte nel anno 1594.

[69]) Dissertazione sulle statue appartenenti alla Favola di Niobe, di Angelo Fabroni.

[70]) Winckelmanns Kunſtgeſchichte, Weimarer Ausgabe, 9. Buch 2. Cap. §. 28.

[71]) Perrier collezione di statue antiche. Roma 1638. Tab. 87.

[72]) Siehe Propyläen II. Bandes I. Stück S. 36. ferner: die 316te Anmerkung zum 9ten Buch, Cap. 2 §. 28 von Winckelmanns Kunſtgeſchichte. Weimarer Ausgabe. A. W. Schlegel dissertazione nel Giornale Enciclopedico di Napoli. Num. IV. Aprile 1817.

Digitized by Google

ihr Ausdruck nicht ſo recht zur Handlung. Der Blick des obſiegenden Ringers iſt über ſich gerichtet, ſtatt daß ſolcher auf den unterliegenden geheftet ſeyn ſollte, wodurch der Kopf einen widerſinnigen Ausdruck erhält. Auch bemerkt man an beiden, da wo die Köpfe angeſezt ſind, daß die Biegung des Halſes nicht völlig mit der des Kopfes übereinſtimmt. Doch wenn auch dieſe Köpfe nicht zu den Körpern gehören, ſo iſt damit noch nicht bewieſen, daß auch die Körper nicht zu dieſer Gruppe gehört haben. Ihr übereinſtimmendes Verhältniß mit den übrigen Bildſäulen dieſer Gruppe, der faſt gleiche Styl der Arbeit, verbunden mit dem Umſtand, daß ſolche mit den übrigen zugleich ſind gefunden worden, ſpricht ſehr für ihr Familienrecht; um ſo mehr da von Ovid und andern ausdrücklich geſagt wird [13]), daß zwei der Söhne grade im Ringen begriffen waren, als ſie Apollons Todesgeſchoße traf. Es iſt zwar wahr, daß Ovid als ein ſpäterer Dichter nicht für den Inhalt und die Anordnung dieſes Kunſtwerks Beweis geben kann. Doch hat auch Ovid nicht blos aus ſich geſchöpft und höchſt wahrſcheinlich den Stoff zu ſeiner Dichtung, ſo wie der Künſtler aus ſchon früher vorhandenen Sagen und Werken gezogen.

Unzulänglich ſcheint mir endlich jene Einwendung zu ſeyn [14]), daß die Art, wie ſolche mit einander ringen, für ein brüderliches Spiel viel zu gewaltthätig ſey. Daß man im Ringen, auch wenn ſolches zu bloßer Unterhaltung geſchieht, ſeinem Gegner gerne etwas mehr zu thun pflegt, liegt in der Natur der Sache. Wer in ſeiner Jugend dergleichen Spiele und gymnaſtiſche Uebungen mitgemacht hat, wird dies wohl am beſten wiſſen. — Daß ſie ſich erdrücken, oder, wie andere wollen, gar die Arme brechen, kann ich nicht finden. Der obſiegende Ringer ſcheint dem unterliegenden das Geſtändniß abnöthigen zu wollen, ihn als Sieger anzuerkennen und ſeinen Gegner ſo lange in einer etwas ſchmerzhaften Stellung unter ſich zu halten, bis er ſich ſelbſt als überwunden angegeben hat. Dieſes iſt, wie mir ſcheint, was der Künſtler in dieſen beiden Ringern hat ausdrücken wollen.

Eine weitläufigere Unterſuchung aller einzelnen Theile und der dagegen gemachten Einwendungen würde hier überflüſſig ſeyn, da nicht als völlig ausgemacht zu erweiſen iſt, daß die Gruppe unfehlbar zu den Nioben gehört habe, obſchon alle hier obwaltende Umſtände und vorliegende Gründe ausſchließlich für meine Meinung zu ſprechen ſcheinen.

(Die Fortſetzung folgt.)

---

[13]) Phoedimus infelix, et aviti nominis haeres
Tantalus, ut solito finem imposuere labori,
Transierant ad opus nitidae juvenile palestrae.
Et jam contulerant arcto luctantia nexu
Pectora pectoribus, cum tento concita cornu,
Sicut erant juncti, trajecit utrumque sagitta:
Ingemuere simul. Simul incurvata dolore
Membra solo posuere; simul suprema jacentes
Lumina versarunt, animam simul exhalarunt.
Ovidius Metamorph. Lib. 6 V. 239. —

[14]) A. W. Schlegel in ſeiner ſchon mehrmals erwähnten Abhandlung.

Lithographien.

1) Le retour au village, nach einem Gemälde von Destouches, lithographirt von Aubry-Lecomte. 11 Zoll auf 12. Bei Noel dem Aelt. Str. Neuve des Petits-Champs, 6. Preis 6 Fr.

2) Les politiques de village, von Ornily nach Wilkie, 15 Zoll auf 18. Druck von Villain.

3) Costumes d'Italie, 12 Blätter von Colin, 10 Zoll auf 8. Bei Giraldon, Durchgang Vivienne 26.

4) Vues pittoresques des principaux chateaux des environs de Paris et des départemens, von A. Blancheton, 27ſte Lief. Bei dem Verfaſſer. Str. Neuve des Petits-Champs, 39.

5) Cathédrales françaises, von Chapuy. 20ſte Lief. in 4. Bei Engelmann. Cité Bergère.

6) Vues des ruines de Pompéi, nach dem im Jahr 1829 zu London erſchienenen Werke, von W. Gell und J. P. Gandy. 15te Lief. Bei F. Didot, Str. Jakob, 24. Preis 6 Fr.

7) Paysages, von Huet, 12 Bl. 10 Bl. 10 Zoll auf 8. Bei Motte, Str. des Marais, 13.

8) Iconographie des contemporains. 23ſte und 24ſte Lief. Legendre, Fabre d'Eglantine, Chaumette, Petion, Pichegru, Savary, Bonchamps, Bernadotte. Bei Delpech, Quai Voltaire, 3.

Ueberſetzungs-Anzeige.

Zur Vermeidung von Colliſionen zeigen wir an, daß nächſtens in unſerm Verlag eine deutſche Ueberſetzung von Vaſari's Lebensbeſchreibungen der Künſtler, mit Anmerkungen und Zuſätzen begleitet, erſcheinen wird.

Stuttgart und München, 30. Juni 1830.

J. G. Cotta'ſche Buchhandlung.

Digitized by Google

N°. 56.

Kunſt-Blatt.

Donnerſtag, 15. Juli 1830.

Ueber die Gruppe der Niobe und ihre urſprüngliche Aufſtellung.

Von Johann Martin Wagner.

(Fortſetzung.)

III. Nun haben wir noch von jenen Bildſäulen zu handeln, welche, obſchon ſie nicht mit den übrigen zugleich ſind gefunden worden, dennoch zu dieſer Gruppe der Niobe gehören mögen; denn, wie ſchon oben iſt bemerkt worden, war dieſe Gruppe keineswegs vollſtändig, als man ſie entdeckte. Einige Bildſäulen ſind vielleicht für immer für uns verloren; andere, wie es ſcheint, ſchon früher von der Gruppe getrennt und auf dieſe Weiſe das Eigenthum verſchiedener Beſitzer geworden, die fehlenden Theile wurden ſodann von unerfahrnen Künſtlern irrig ergänzt und zu etwas ganz anderem umgeſtaltet, wie ſolches leider nur zu häufig der Fall iſt, ſo daß man oft die größte Mühe hat, das was die Bildſäulen urſprünglich vorgeſtellt haben, wieder zu erkennen. Hieher gehört jene Bildſäule in der Großherzoglichen Sammlung in Florenz [15]), welche unter dem Namen des Narciſſus bekannt iſt, höchſt wahrſcheinlich aber zu der Gruppe der Niobe gehört. Es iſt ein auf beiden Knien ruhender Jüngling, mit etwas vorgebogenem Körper und über dem Rücken liegendem linken Arm. Die beiden Beine und die Hälfte des linken Schenkels ſind mit Gewand umwunden. Der Kopf dieſer Bildſäule, ſo wie der erhobene rechte Arm, ſind neu, und von keiner ſonderlich gelungenen Arbeit. Man hat dieſe Bildſäule ihrer widerſprechenden Stellung ungeachtet für einen Narciſſus ausgegeben, der über ſeine eigene zufällig im Waſſer geſehene Bildung erſtaunt, und in dieſer Vorausſetzung dieſelbe von der Gruppe der Niobe ausgeſchloſſen. — Daß ſie jedoch einen der Niobiden vorſtelle, ſcheint ſowohl aus der Stellung, als aus der Aehnlichkeit der Arbeit hervorzugehn. Er iſt, von hinten getroffen, auf beide Knie niedergeſunken, den linken Arm in den Rücken ſchlagend, da wo er den tödtlichen Pfeilſchuß erhalten, während er vom Schmerz durchdrungen ſeine Rechte über das Haupt emporhebt. — Wer dieſe Bildſäule mit Aufmerkſamkeit betrachtet, wird mir ſeinen Beifall nicht verſagen und mit mir wünſchen, daß dieſelbe mit der Gruppe der Niobe wieder vereinigt werde.

IV. Daß einige von den Niobiden durch Zeit und Umſtände von den übrigen ſind getrennt und zum Theil zerſtört worden, erhellet vorzüglich aus einem Bruchſtück, welches in dem Muſeo Pio Clementino aufbewahrt wird, und uns die deutlichſten unwiderlegbarſten Beweiſe an die Hand gibt, daß urſprünglich noch eine Tochter mehr geweſen, die mit dem älteſten Sohne verbunden eine Gruppe ausmachte. Von dieſer Gruppe, die urſprünglich aus einer ſtehenden männlichen Figur, nämlich dem älteſten Sohn, und der jüngſten Tochter zuſammengeſezt war, iſt blos noch ein Ueberreſt in Rom [16]) vorhanden, welcher in dem, der männlichen Figur angehörigen linken Schenkel, Bein und Fuß beſteht, nebſt einem Theil des linken Vorderarms und der Hand, womit dieſer Jüngling ein Mädchen zu unterſtützen ſcheint, welches in halbknieender Stellung zu ſeinen Füßen hingeſunken iſt. Das Mädchen hat ſich, mit Ausnahme des Kopfs und rechten Fußes, vollſtändig erhalten. Ihr rechter Arm iſt über den männlichen Schenkel geworfen; der linke hängt ſchlaff an dem Körper herab, deſſen Obertheil vom Gewande entblößt iſt. Ueber den Händen des Mädchens, zunächſt am Gelenke ſind strickartig gedrehte Armbänder zu bemerken. Sie ruht auf dem rechten Knie, während das rechte Bein etwas nach vorn aufgeſtellt iſt. Der Kopf des Mädchens neigte ſich, ſo wie aus der Biegung des Halſes zu ſchließen, über die rechte Schulter; denn der nun aufgeſezte Kopf, obſchon antik, iſt nicht der ihrige und von ganz verſchiedener Arbeit, ſo wie auch der Marmor von ganz

[15]) Abbildungen von dieſer Bildſäule finden ſich in dem Werke des Gori über das Muſeum in Florenz, ſo wie in der zu Florenz neuerdings herausgekommenen Abhandlung über dieſe Gruppe. Tab. XIV. XV.

[16]) Siehe im Werke des Muſeo Pio Clementino die Abbildung.

Digitized by Google

anderer Gattung iſt. — Das Mädchen iſt ſterbend mit einer Wunde unter der rechten Bruſt dargeſtellt, wie aus dem eingebohrten Loche, worin ein Pfeil, vielleicht von Erz, eingeſezt war, ſich ſchließen läßt. — Sie ſcheint ihrer Bildung nach faſt von gleichem Alter, wo nicht noch jünger, als die im Schooße der Mutter liegende Tochter zu ſeyn. — Der an dieſem Bruchſtück noch vorhandene Schenkel des Mannes, ſo wie das über daſſelbe geworfene Gewand, ſtimmt mit dem in Florenz befindlichen älteſten Sohn der Niobe [17]), welcher ſich mit der Rechten das Gewand über das Haupt zieht, bis auf alle Kleinigkeiten und jede einzelne Falte ganz vollkommen überein, ſo daß daran gar nicht zu zweifeln, daß auch jener in Florenz befindliche Sohn der Niobe, von dem dieſes Bruchſtück eine antike Wiederholung iſt, einſt mit ſeiner jüngern Schweſter verbunden eine Gruppe ausmachte.

Unbezweifelt kann daher angenommen werden, daß dieſe in Florenz fehlende Tochter von der dort vorhandenen Bildſäule des älteſten Sohns abgebrochen, und der auf dem männlichen Schenkel zurückgebliebene Ueberreſt des weiblichen Arms von dem unverſtändigen Ergänzer dieſer Bildſäule vertilgt und weggemeißelt worden, wodurch jene verdorbene Stelle entſtanden, welche über dem linken Knie des älteſten Sohnes deutlich zu erkennen iſt.

An jener Bildſäule des älteſten Sohns in Florenz iſt der ganze linke Arm, womit derſelbe ſeine Schweſter umfaßte, neu ergänzt.

Nicht unmöglich wäre es, daß jenes obenerwähnte Bruchſtück [18]), welches ſeines verſtümmelten Zuſtandes wegen bei der Ausgrabung dieſer Gruppe in dem Weinberg, wo ſolche gefunden wurde, iſt zurückgelaſſen worden, grade der Rumpf dieſer nun fehlenden Tochter geweſen. — Das in Rom befindliche Bruchſtück iſt von Penteliſchem Marmor und deſſen Rückſeite faſt ganz vernachläſſigt. — Es iſt auch aus demſelben abzunehmen, daß die Gruppe urſprünglich nicht aus einem Stück Marmor gearbeitet, ſondern das rechte Bein der männlichen Figur, welches nun fehlt, beſonders angeſezt war; dieſer Anſatz oben am Schenkel bildete keine grade Fuge, ſondern war keilförmig eingefügt; auf dem Plinthus iſt die Spur des Fußes noch deutlich zu bemerken. An der weiblichen Figur aber, welche eigentlich den Hauptbeſtandtheil dieſes Bruchſtücks ausmacht, iſt, wie wir ſchon oben bemerkt haben, alles übrige von ſehr guter Erhaltung. — Dieſes Bruchſtück gibt uns alſo den deutlichſten und unumſtößlichſten Beweis, daß dieſe Tochter der Niobe, welche einſt mit dem älteſten Sohn eine Gruppe ausmachte, in der Großherzoglichen Sammlung in Florenz fehle, und die Zahl der Niobiden daſelbſt keineswegs vollſtändig ſey, wie Herr Cockerell irrig vermuthete.

V. Auch ſcheint zu der Gruppe der Niobe noch jene Bildſäule zu gehören, welche in den achtziger Jahren des verfloſſenen Jahrhunderts in Prag iſt aufgefunden worden. Aller Wahrſcheinlichkeit zu Folge iſt dieſelbe unter der Regierung des Kaiſers Rudolph, jenes großen Beſchützers der Künſte, dahin gebracht worden, welcher auch viele italieniſche Künſtler nach Prag kommen ließ, um ſich derſelben zum Bau und zur Verſchönerung ſeines Pallaſts zu bedienen. Als aber im Jahr 1783 — 1784 dieſer Pallaſt zu einem Militärgebäude beſtimmt und deshalb geräumt werden mußte, wurden die darin enthaltenen Geräthſchaften und längſt vergeſſenen Kunſtwerke verkauft und im eigentlichen Sinne verſchleudert. Hierunter befand ſich nun auch jene Bildſäule, welche ein Steinmetze von Prag nebſt mehreren andern marmornen Bruchſtücken an ſich brachte. Von dieſem kaufte ſolche Herr v. Barth in Wien um eine ganz unbedeutende Summe; welcher ſie ſodann im Jahr 1814 wieder an Se. Königliche Hoheit den Kronprinzen, jezt regierenden König von Bayern abtrat, in deſſen Antiken-Sammlung zu München ſie nun in Verbindung mit mehreren andern vortrefflichen Werken des Alterthums eine ihrer würdige Ausſtellung erhalten hat.

Dieſe Bildſäule [19]) iſt in natürlicher Größe, ohne alles Gewand, und ſtellt einen zarten Jüngling vor, der, auf beiden Knien ruhend, mit emporgehobenen Armen und in die Höhe gerichtetem Blicke von der erzürnten Gottheit ſich Gnade zu erflehen ſucht. Obſchon der Kopf und die beiden Arme fehlen, ſo geht doch ihre ganze Bedeutung aus der Biegung des Körpers und der Richtung der noch übrigen Theile deutlich genug hervor. Man hat ihn Ilioneus genannt, weil ſeine flehende Stellung mit dem Bilde, welches Ovid von ihm entworfen, völlig übereinſtimmt. — Dieſes bewunderungswürdige Kunſtwerk [20]) iſt von allen Seiten gleich gut und ſorgfältig vollendet, und übertrifft in Hinſicht ſeiner ganz vortrefflichen Arbeit alle übrigen zu dieſer Gruppe gehörigen Bildſäulen bei weitem. Es ſcheint daher jene Vermuthung zu beſtätigen, daß die meiſten, wo nicht alle nun vorhandenen, zu dieſer Gruppe gehörigen Bildſäulen blos Wiederholungen oder Nachahmungen eines vollkommenen Originalwerks ſeyen, nach welchem

[17]) Siehe oben Cap. I. §. V. Deſſen Abbildung iſt in Fabroni's Abhandlung Tab. VI. zu ſehen, wie auch in der Abhandlung, welche kürzlich über dieſe Gruppe in Florenz herausgekommen, ſiehe Tab. IX.

[18]) Man ſehe Fabroni's Abhandlung über dieſe Gruppe, wo es heißt, daß man in der Vigna, wo dieſe Gruppe aufgegraben wurde, den Rumpf von einer Bildſäule zurückgelaſſen habe, weil ſolcher zu nichts anderm dienen könne, als zur Ergänzung der übrigen.

[19]) Man vergl. jezt die Abbildung der verſtümmelten Gruppe und der Florentiniſchen Statue bei Thierſch Epochen. 2te Ausg. Taf. 3. Anm. 30. (D. H.)

[20]) S. die Abbildung dieſer Bildſäule im Kunſtblatt 1828. No. 45.

ſie von mehr oder weniger geſchickten Künſtlern verfertigt worden. Und ſollte man irgend eine derſelben für ein Originalwerk jener urſprünglichen Gruppe halten wollen, ſo würde eben dieſe vor allen andern darauf den erſten Anſpruch machen können. — Eine umſtändlichere Abhandlung über dieſe Bildſäule geben zu wollen, halte ich für überflüſſig, weil jede Beſchreibung, ohne Anſchauung des Werkes ſelbſt, doch immer nur unvollkommen und unzulänglich bleiben wird.

VI. Leztlich bin ich der Meinung, daß dieſer Gruppe der Niobe noch eine andere Bildſäule mangle, nämlich die einer Amme. Meine Gründe beruhen hauptſächlich auf folgenden Punkten: — Wir haben oben unter den, der Gruppe der Niobe unbezweifelt angehörigen Bildſäulen, auch die eines Pädagogen mit aufgezählt; hat nun der Künſtler, von dem dieſe Gruppe herrührt, es für nothwendig oder zweckmäßig gehalten, den Söhnen der Niobe einen Pädagogen zur Begleitung zu geben, ſo erfoderten dieſelben Gründe und zwar in einem noch weit höheren Grade, ein gleiches auch bei den Töchtern, und es war der Schicklichkeit gemäß, dieſen auch eine Amme beizugeſellen. Daß die alten Künſtler die Geſetze des Schicklichen in ihren Werken ſehr ſtrenge befolgten, ſehen wir aus allen ihren Werken, und läßt ſich, ohne daß man weiter nach andern Beiſpielen umzuſehen braucht, ſelbſt aus jenen erhobenen Werken, welche dieſe Fabel der Niobe zum Gegenſtand haben, zur Genüge erweiſen. Denn ſowohl auf dem obenerwähnten Sarkophag im Muſeo Pio Clementino [*1]), als auch auf jenem ſonſt in der Villa Borgheſe, nun in Paris befindlichen erhobenen Werke [*2]), iſt außer dem Pädagogen jedesmal auch eine Amme zu finden, die, ſo wie der Pädagog auf der einen Seite die Söhne begleitet, auf der andern Seite den Töchtern Beiſtand leiſtet.

Auch in blos artiſtiſcher Anſicht ſcheint der Pädagog auf Seiten der Söhne auch eine Amme als Gegenfigur auf Seiten der Töchter zu erheiſchen. Die Annahme des Einen ſcheint die Andere zur Symmetrie der Gruppe und zur Wiederherſtellung des Gleichgewichts als nothwendig zu bedingen. Und da die Künſtler, von welchen die obenerwähnten erhobenen Werke gleichen Gegenſtandes herrühren, dieſen Grundſatz bei minder wichtigen Werken ſo gewiſſenhaft befolgt haben, ſo glaube ich um ſo zuverſichtlicher annehmen zu können, daß auch der Schöpfer dieſes größern Meiſterwerks denſelben beobachtet habe, daß demnach auch mit unſerer Gruppe zu Florenz urſprünglich eine Amme verbunden geweſen.

Antike Bildſäulen, welche Ammen oder Sklavinen vorſtellen oder vorſtellen könnten, ſind ſelten; auf erhobenen Werken, namentlich auf Sarkophagen kommen ſolche häufiger vor. In runden Bildſäulen kenne ich deren blos zwei in der Antiken-Sammlung auf dem Capitol. Die eine iſt ſitzend, mit einem Krug in den Händen, und hat das Anſehen einer alten trunkenen Sklavin. Die andere iſt ſtehend und ſcheint eine alte Amme vorzuſtellen, ganz ſo, wie dieſelben auf den Sarkophagen ſo häufig vorkommen. Maffei [*3]), in der von ihm herausgegebenen Sammlung der vorzüglichſten antiken und modernen Bildſäulen, hat ſolche als eine Sibylla angegeben. Später erklärte man dieſelbe für eine Präfica [*4]), eine antiquariſche Benennung, die gewöhnlich allen alten Weibern, bei denen man nicht weiß, was man aus ihnen machen ſoll, gegeben wird. — Winckelmann [*5]) endlich hielt ſie für eine Hecuba, in dem Augenblick, wo dieſe Königin den Aſtyanax von den Mauern der Stadt Troja herabſtürzen ſieht. — Geiſtreich iſt allerdings Winckelmanns Einfall. Allein ich kann deshalb doch nicht glauben, daß die alten Künſtler jemals Bildſäulen verfertigt haben, wo der Anſchauer, um ſolche zu verſtehn, ſich erſt eine Stadtmauer und einen Jüngling, der gerade in dem Augenblick über dieſelbe herabgeſtürzt wird, dazu denken muß. Solche verſchrobene, ſentimentale Werke der Kunſt kannte man glücklicherweiſe damals noch nicht. — Was mich betrifft, ſo ſehe ich in dieſer Bildſäule nichts mehr und nichts weniger, als eine alte häßliche Sklavin oder Amme, welche beſtürzt und wehklagend gegen den Himmel emporſieht; grade ſo, wie etwa eine Amme der Töchter der Niobe in jenem Augenblick des Schreckens ſich geberden würde. Sie iſt ſtehend gebildet, ſchief über ſich ſehend, mit häßlicher, höchſt kläglicher Miene. Der rechte Vorderarm ſammt der Hand, in welcher ſie eine Rolle hält, iſt neu. Durch dieſe Pergamentrolle wollte wahrſcheinlich der Ergänzer ſie als eine Sibylla bezeichnen. — Mit der Linken ſcheint ſie ihr Gewand zuſammenzufaſſen. Ihr Anzug iſt dürftig und einer alten Sklavin oder Amme völlig angemeſſen. Er beſteht in einem Unterkleid mit langen Aelmeln und knappem Mantel; mit Schuhen an den Füßen, und in ein Tuch eingebundenen Haaren, grade

[*1]) S. Muſeo Pio Clementino. Tom. IV. Tab. XVII.

[*2]) S. Sculture de Palazzo della Villa Borghese detta Pinciana. Parte I. Stanza I. No. 16. Roma, 1796. (Eben ſo auf dem erſt im Jahr 1824 zu Rom ausgegrabenen, jezt in der Glyptothek zu München befindlichen Sarkophag, von welchem der Verf. eine Nachricht im Kunſtblatt 1824. No. 56. gegeben hat. Anm. des Herausgebers.)

[*3]) Maffei. Raccolta di statue antiche etc. Tab. 25.

[*4]) Museo Capitolino. Tomo III. Tab. 62. Monumenti antichi inediti di Guatani. Novembre e Decembre 1788. Tab. II, wo ebenfalls eine gute Abbildung davon zu ſehen iſt.

[*5]) Winckelmann Trattato preliminare di Monumenti inediti. Cap. 4. §. 35. Guatani tritt Winckelmanns Meinung bei.

Digitized by Google

ſo, wie jene beiden Ammen der Töchter der Niobe an den obenerwähnten Sarkophagen dargeſtellt ſind, und wie man gewöhnlich dergleichen Sklaverinnen auf erhobenen Arbeiten der Alten gebildet findet *e). Kurz alles könnte dieſe Bildſäule zu einer Amme der unglücklichen Niobiden berechtigen, Stellung, Kleidung, Ausdruck des Geſichts; nur allein die Arbeit nicht, welche, man kann ſagen, höchſt mittelmäßig, wo nicht ſchlecht zu nennen iſt, ſo groſes Aufhebens übrigens auch Winckelmann *f), Guatani *g) und andere von dieſer Bildſäule gemacht haben. Sie iſt unendlich viel geringer, als alle zur Gruppe der Niobe gehörigen Figuren, ja mit denſelben im Geringſten nicht zu vergleichen, noch weniger zu verbinden; man müßte nur annehmen wollen, daß dieſes eine ſchlechte Nachbildung von einem beſſeren Werke ſey, oder daß die ganze Bildſäule in einem der früheren Jahrhunderte ſchändlicherweiſe ſey überarbeitet worden, wie dieſes leider an ſo vielen andern antiken Werken geſchehen.

VII. Minder wichtig für unſere Gruppe ſcheint mir hingegen die Bildſäule des Amphion zu ſeyn, obſchon zwar auf antiken Bildwerken, welche die Fabel der Niobe zum Gegenſtand haben, dieſelbe ebenfalls vorkommt. Z. B. auf jenem erhobenen Werke, ſonſt in der Villa Borgheſe, nun in Paris befindlich, iſt Amphion dargeſtellt, wie er, mit Schild und Harniſch bewaffnet, einen ſeiner jüngern Söhne im Arme hält. — Fabroni in ſeiner Abhandlung über die in Florenz befindliche Gruppe der Niobe iſt geneigt die Bildſäule des Pädagogen für die des Amphion zu halten. Doch iſt dieſe Meinung ſchon von andern widerlegt worden und bedarf alſo hier keiner weitern Erörterung. Ob aber mit unſerer Gruppe zu Florenz einſt auch die Bildſäule des Amphion verbunden geweſen, läßt ſich meiner Meinung nach eben ſo wenig erweiſen, als durchaus verneinen. Es wäre möglich, doch leidet die Gruppe durch den Mangel derſelben auch nicht den geringſten Abbruch. Niobe iſt es, die in ihrem Stolze als Mutter einer zahlreichen Familie ſich übermüthig gegen Latona bewies. Apollo und Diana, um ihre Mutter an der Niobe zu rächen, tödteten ihre Kinder. Amphion kommt bei dieſem Ereigniß gar nicht mit in die Handlung. Er kann zwar als Vater dabei ſeyn, doch iſt ſeine Gegenwart zur Darſtellung der Fabel keineswegs nöthig; ja ich bin ſogar der Meinung, daß, wenn dieſe Niobiden urſprünglich mit den Bildſäulen des Apollo und der Diana vereinigt geweſen, wie ich ſpäterhin zu erweiſen hoffe, die Figur des Amphion nicht ſchicklich mit dieſer aus freiſtehenden Bildſäulen beſtehenden Gruppe könnte verbunden werden. Apollo und Diana machen hier den handelnden, die Niobe mit ihren Kindern den leidenden Theil aus, bei welchem Niobe unſtreitig die Hauptfigur iſt, weil auf ſie, als die Urheberin alles Unglücks, die Strafe des Uebermuths zurückfällt. Niobe müßte alſo nothwendig in der Mitte der Gruppe geſtanden haben. Apollo und Diana aber, welche auf ihre [illegible], die Niobiden, ihre Pfeile abſchoßen, auf beiden Seiten, ſo wie dieſes auf dem im Vatikan befindlichen Sarkophag dargeſtellt iſt. — Auf dem erhobenen Werk, welches einſt dem Prinzen Borgheſe gehörte, ſteht Niobe an dem einen und Amphion an dem andern Ende des Sarkophags, an deſſen ſchmalern Seiten, welche nun fehlen, wahrſcheinlich nicht Apollo und Diana angebracht waren. Niobe erfoderte bei dieſer Art von Darſtellung eine Gegenfigur und machte folglich den Amphion nothwendig. Dies iſt aber bei unſerer Gruppe nicht der Fall. Ich bin daher geneigt zu glauben, daß Amphion niemals mit dieſer Gruppe verbunden geweſen.

So viel ſind nun der Bildſäulen, die ich entweder als untergeſchoben von dieſer Gruppe ausgeſchloſſen, oder als dazu gehörig damit vereinigt wünſche. Zwar laſſen ſich die Gründe für meine Meinung nicht bei allen mit gleicher Zuverſicht und Gewißheit darlegen, weil die nöthigen Belege fehlen, um die Wahrſcheinlichkeit zur vollen Gewißheit zu erheben; doch iſt dies wenigſtens bei einigen der Fall: nämlich bei jener weiblichen Bildſäule (ſiehe Cap. III. §. II.), welche anderwärts als Anchirroe bekannt iſt und in keinem Fall zu dieſer Gruppe gehören kann; zweitens bei jener Tochter (ſiehe Cap. IV. §. IV.), welche in Rom vorhanden, aber in Florenz fehlt, wie ſolches aus dem in Rom vorhandenen Ueberreſt des männlichen Schenkels und darüber liegenden Gewandes, welches mit jener Bildſäule des älteſten Sohns in Florenz bis auf alle Kleinigkeiten vollkommen übereinſtimmt, auf das Klarſte ſich erweiſen läßt, ſo daß auch hierüber keine Widerrede ſtattfinden kann. Bei den übrigen laſſen ſich die Beweiſe nicht bis zur vollen Gewißheit ſteigern, weßwegen ich mich vor der Hand begnügen muß, jenen Gründen, warum ich einige von den Niobiden ausgeſchloſſen, andere wieder darunter aufgenommen wiſſen will, den möglichſten Grad von Wahrſcheinlichkeit verſchafft zu haben, bis vielleicht die Zeit und künftige Entdeckungen uns der Wahrheit näher bringen werden.

(Die Fortſetzung folgt.)

*e) Z. B. auf Sarkophagen, wo die Fabel der Phädra und Hippolyt dargeſtellt iſt.

*f) Winckelmanns Kunſtgeſchichte 5. Buch 3. Cap. §. 3. und ferner 7. Buch 4. Cap. §. 35.

*g) Guatani. Monumenti antichi inediti del Anno 1788. Monat November und December. Eine antike Wiederholung von dem Kopfe dieſer Amme findet ſich in dem Caſino da Villa Pamphili von Porphyr.

No. 57.

Kunſt-Blatt.

Dienſtag, 20. Juli 1830.

Ueber die Gruppe der Niobe und ihre urſprüngliche Aufſtellung.

Von Johann Martin Wagner.

(Fortſetzung.)

II. Abſchnitt.

Gründe, warum die Gruppe der Niobe nicht wohl in einem Giebel konnte geſtanden haben.

§. I.

Da namentlich Herr Cockerell dieſe Hypotheſe aufgeſtellt und dieſelbe in einem radirten Blatte mit beigefügter Erläuterungsſchrift dem Publikum bekannt gemacht hat, dieſe ſeine Schrift aber in mehreren Zeitſchriften und antiquariſchen Blättern [89]) gleichſam als Baſis ſeiner Hypotheſe iſt abgedruckt worden und hiedurch bei dem Publikum bereits eine Art von Sanktion erhalten hat, ſo ſehe ich mich genöthigt, hier, wo ich das Unſtatthafte dieſer Meinung zu beweiſen ſuche, beſtimmt auf jene Aeußerungen des Herrn Cockerell zurückzukommen, um aus denſelben zu zeigen, auf welch unſichere Gründe und falſche Vorausſetzungen ſeine Vermuthung gebaut ſey.

Herr Cockerell behauptet in der Erklärung [90]), die er ſeinem radirten Blatte beigefügt hat: „daß bei Ausgrabung dieſer Gruppe (die beiden Ringer davon abgerechnet) nicht mehr und nicht weniger als zwölf Kinder der Niobe ſeyen gefunden worden, welche vollkommen gut erhalten geweſen. Denn ſollte ja die Zahl derſelben aus 13, 14 oder mehr Bildſäulen beſtanden haben, ſo müßte man nothwendigerweiſe bei der Ausgrabung einige Bruchſtücke derſelben gefunden haben. Es ſcheine daher gewiß zu ſeyn, daß dieſe Gruppe in ihrer Vollſtändigkeit aus nicht mehr als 14 Bildſäulen beſtanden habe, die Mutter und den Pädagogen miteingerechnet.“ — Dieſe Behauptung des Herrn Cockerell ſteht aber ſowohl mit den Nachrichten, die wir über dieſe Ausgrabung haben, als auch mit den von dieſer Gruppe vorhandenen Bildwerken im offenbarſten Widerſpruch.

Erſtens wird in dem Kaufbrief und andern dieſe Ausgrabung betreffenden Dokumenten, welche Fabroni [91]) in ſeiner Abhandlung über die Gruppe uns mitgetheilt hat, ausdrücklich geſagt, daß es 15 Stücke waren, die man zuſammen gefunden hat, wobei jedoch die beiden Gruppen, nämlich die der Ringer, welche auch mit inbegriffen, ſo wie die der Mutter mit der jüngſten Tochter, jede für zwei Figuren gezählt worden. Unter dieſen 15 Bildſäulen iſt noch die Mutter und der Pädagog mit inbegriffen; nehmen wir dieſe beiden ſammt den Ringern von der Zahl hinweg, ſo bleiben blos 11 Bildſäulen für die Kinder, und nicht zwölf, wie Herr Cockerell angibt.

In denſelben Dokumenten wird [92]) außer dieſen Bildſäulen noch von einem Rumpfe geſprochen, der mit den übrigen Bildwerken iſt gefunden worden, den man aber ſeines ſchlechten Zuſtandes wegen nicht mitgezählt, und, wie es ſcheint, als unbrauchbar zurückgelaſſen hat. Woraus ſich ergibt, daß außer den obenerwähnten urſprünglich eine Bildſäule mehr vorhanden geweſen, wodurch Cockerells Ausſage, daß mit jenen Bildſäulen keine Bruchſtücke ſeyen gefunden worden, widerlegt wird.

Zweitens erhellet aus den vorhandenen zu dieſer Gruppe gerechneten Bildſäulen, ſo wie Herr Cockerell ſie zu ſeiner Giebelgruppe zuſammen geſtellt hat, ſchon von ſelbſt, daß ſolche weder durchaus ächt, noch daß ſie vollzählig ſeyen; ſelbſt dann nicht, wenn wir von allen jenen Vermuthungen in Hinſicht der Ringer, des Pferdes und der übrigen Bildſäulen, von welchen oben als höchſt wahrſcheinlich zu dieſer Gruppe gehörigen Werken iſt gehandelt worden, abgehen, und darauf keine weitere Rückſicht neh-

[89]) Z. B. von A. W. Schlegel im Giornale Enciclopedico di Napoli. Aprile 1817. In der neu in Florenz herausgekommenen Abhandlung über dieſe Gruppe, von Abbate Zannoni. Anderer in Deutſchland und Frankreich erſchienenen Blätter nicht zu gedenken.

[90]) Man ſehe deſſen Schrift am Anfange dieſer Abhandlung.

[91]) Man ſehe Fabroni's Abhandlung über dieſe Gruppe und die oben aus denſelben angeführten Dokumenten.

[92]) Siehe oben I. Abſchnitt. Die Anmerkung No. 9.

Digitized by Google

men wollen. Denn auch ohne jene bleibt, wie wir oben gezeigt haben, als ausgemacht erwieſen, daß von den Bildſäulen, welche Herr Cockerell in ſeine Giebelgruppe aufgenommen hat, wo nicht zwei, doch wenigſtens eine von den Töchtern [93]) als untergeſchoben auszuſchließen und eine andere Tochter [94]) als durchaus dazu gehörend, in dieſe Familiengruppe aufzunehmen ſey. Hieraus muß nun nothwendigerweiſe eine ganz andere Zuſammenſtellung dieſer Bildſäulen ſich ergeben, und Cockerells Giebelgruppe kann wenigſtens in der von ihm gegebenen Form nicht mehr beſtehen.

Herr Cockerell ſucht ſeiner Behauptung, daß dieſe Gruppe aus nicht mehr als 12 Kindern, der Mutter und dem Pädagogen beſtanden habe, durch die Autorität des Homer [95]) und Ovid [96]), welche ebenfalls nur 12 Kinder der Niobe angenommen haben, Wahrſcheinlichkeit zu geben. Allein dieſen laſſen ſich viele andere Schriftſteller entgegenſetzen, welche theils eine größere, theils eine geringere Zahl der Niobiden aufzählen. So zählen z. B. Euripides [97]), Apollodorus [98]) und Diodorus [99]) von Sicilien deren 14, nämlich 7 Söhne und 7 Töchter. Heſiodus [100]) nimmt 20 an, 10 Söhne und eben ſo viele Töchter. — Herodot [101]) zwei Knaben und drei Mädchen. — Die Tragödien des Aeſchylos und Sophokles, welche ebenfalls dieſen Gegenſtand bearbeitet haben, ſind verloren gegangen. — Wer kann nun wiſſen, ob der Künſtler, von dem dieſe Gruppe herrührt, dieſem oder jenem Dichter vorzugsweiſe gefolgt ſey? — Auch auf den noch vorhandenen antiken Bildwerken findet man die Zahl der Kinder der Niobe ſehr verſchieden angegeben. Auf jenem Sarkophag im Muſeo Pio Clementino [102]) hat der Künſtler eine ungleiche Zahl, nämlich 6 Söhne und 7 Töchter dargeſtellt. Auf dem Deckel deſſelben Sarkophags ſind die Kinder der Niobe nochmals, aber ſchon getödtet abgebildet, nämlich 5 Söhne und 5 Töchter, welche jedoch mit der unteren Darſtellung des Sarkophags in keiner abſoluten Verbindung zu ſtehen ſcheinen. — Wollte man aber die auf den Deckel und die unten auf dem Sarkophag dargeſtellten Niobiden zuſammenzählen, ſo würden 11 Söhne und 12 Töchter herauskommen. — Auf jenem, ſonſt in der Villa Borgheſe, nun aber in Paris befindlichen erhobenen antiken Werk [103]), welches eben dieſen Gegenſtand darſtellt, finden ſich, außer dem Amphion und der Niobe, 7 Söhne und 7 Töchter, 2 Pädagogen und 1 Amme. — Wer mag nun wiſſen, aus welcher Quelle dieſe Künſtler geſchöpft haben, oder ob ſie ſich vielleicht gar die Freiheit genommen, die Zahl der Niobiden nach eigenem Gutbefinden zu vermehren oder zu vermindern. — Bei dieſer, in Hinſicht der Zahl der Niobiden unter Dichtern und Künſtlern obwaltenden Verſchiedenheit, läßt ſich daher unmöglich mit Beſtimmtheit angeben, aus wie viel Bildſäulen urſprünglich unſre Gruppe der Niobe beſtanden habe.

Daß ferner Herr Cockerell wiederholt behauptet, die zu dieſer Gruppe gehörigen Bildſäulen, ſeyen bei ihrer Ausgrabung ganz vollkommen erhalten geweſen, bedarf keiner weitern Widerlegung, indem die in Florenz vorhandenen Bildſäulen, von denen, wie wir oben [104]) gezeigt haben, keine einzige ohne mehr oder weniger beträchtliche Ergänzung iſt, von der Unrichtigkeit dieſer Angabe das beſte, unwiderlegbarſte Zeugniß geben.

Herr Cockerell ſcheint es daher bei der Zuſammenſtellung ſeiner Giebelgruppe hauptſächlich darin verſehen zu haben, daß er die zur Gruppe der Niobe gerechneten Bildſäulen, ſo wie ſolche nun in Florenz vereinigt aufgeſtellt ſind, für unbezweifelt und vollzählig genommen hat, ohne die Aechtheit derſelben und das, was an denſelben antik und nicht antik iſt, zuvor gehörig unterſucht zu haben. Aus dieſer Vernachläſſigung der einzelnen Theile mußte nothwendigerweiſe ein falſcher Schluß für die Aufſtellung des Ganzen hervorgehen, und es läßt ſich vermuthen, daß bei etwas ſtrengerer Unterſuchung der Bildſäulen und aller dabei obwaltenden Umſtände Herr Cockerell ſeine Hypotheſe von ſelbſt würde aufgegeben haben.

§. II.

Einen andern Beweis zu Gunſten ſeiner Hypotheſe ſucht Herr Cockerell aus der allmählich abnehmenden Größe dieſer Bildſäulen und ihrer Bearbeitung zu ziehen.

Was jedoch den erſten Punkt anbelangt, ſo läßt ſich, meiner Meinung nach, hieraus nichts zu Gunſten der von Hrn. Cockerell aufgeſtellten Meinung beweiſen. Daß den zur Gruppe der Niobe gehörigen Bildſäulen von dem Künſtler eine ihrem Alter gemäße Abſtufung der Größe

[93]) Siehe oben I. Abſchnitt. III. Cap., II. §.

[94]) Siehe oben I. Abſchnitt, IV. Cap., IV. §.

[95]) Ilias XXIV. v. 602.

[96]) Ovid. Metamorph. VI. v. 224.

[97]) Euripides Phöniss. v. 162.

[98]) Apollodorus Bibliothek. III. C. 5.

[99]) Diodor. v. Sicil. IV. Buch C. 74.

[100]) Siehe Apollodorus Biblioth. III. C. 5.

[101]) Ebendaſelbſt.

[102]) Eine Abbildung davon iſt im Muſeo Pio Clementino Tom. IV, Tab. XVII. P. 33. und bei Fabroni in der Abhandlung über dieſe Gruppe Tab. XVIII. zu erſehen.

[103]) Eine Abbildung davon iſt in Winckelmanns Monumenti Inediti No. 89 und in dem Werk über die Villa Borghese. Roma. Tom. I. Stanza I. Tab. 16.

[104]) Siehe das Verzeichniß der zu dieſer Gruppe gerechneten Bildſäulen im I. Abſchnitt II. Cap., wo ich alle weſentlichen Ergänzungen angegeben habe, um zu zeigen, wie ungegründet auch hierin Cockerell's Behauptung iſt.

Digitized by Google

iſt gegeben worden, kann doch wohl niemand befremden, da es eine der Natur gemäße Sache iſt. Denn der Unterſchied der Größe zwiſchen einer und der andern Bildſäule iſt nicht bedeutender, als gerade die Verſchiedenheit des Alters ihn mit ſich bringt, die Mutter ausgenommen, welche im Verhältniß zu ihren Kindern viel zu groß und mächtig erſcheint. Allein der wahre Grund hievon iſt keineswegs in der Anwendung auf eine Giebelgruppe, ſondern in dem Grundſatz zu ſuchen, dem die alten Künſtler in allen ihren Werken gefolgt ſind, nämlich: die Hauptfigur über ihre Umgebung ſehr mächtig herauszuheben und dominiren zu laſſen. Die Gruppe des Laokoon kann hier zum überzeugendſten Beiſpiel vor allen übrigen dienen, zwiſchen der Figur des Vaters und denen ſeiner beiden Söhne iſt ein eben ſo unverhältnißmäßiger, ja noch größerer Abſtand zu bemerken, als zwiſchen der Niobe und ihren Kindern, ohne daß ſich deswegen jemand berechtigt finden könnte, auch dieſe Gruppe in einen Giebel zu ſtellen. — Laokoons Söhne, namentlich aber der ältere iſt ſchon als mannbar und ausgewachſen dargeſtellt, und dabei doch in einem ſo auffallenden Grade kleiner, als der Vater, ſo daß es dem Auge des Beſchauers ſogar widerlich erſcheint. Aus gleicher Urſache wird man auch an den Bildſäulen des Caſtor und Pollux die ihnen beigegebenen Pferde im Verhältniß immer etwas zu klein finden; denſelben Grundſatz ſieht man auch an faſt allen antiken Werken, ſeyen ſie rund oder erhoben, beobachtet. — Aus dieſem Umſtand iſt alſo zu Gunſten der von Herrn Cockerell aufgeſtellten Meinung nicht das Geringſte zu erweiſen.

Was ferner die Bearbeitung dieſer Bildſäulen insbeſondere betrifft, ſo ſucht Herr Cockerell daraus, daß dieſelben auf der Rückſeite mehr oder weniger vernachläſſigt ſind, den Schluß zu ziehen, ſie ſeyen in dem Giebel eines Tempels geſtanden, wo nur die Vorderſeite geſehen werden konnte. Allein auch dieſer Schluß iſt ſehr ſeicht und unhaltbar, und ſcheint vielmehr gegen Hrn. Cockerells Meinung zu zeugen.

Erſtlich ſind die Bildſäulen in Hinſicht ihrer Bearbeitung einander nicht alle gleich. Einige ſind von der Rückſeite faſt ganz vernachläſſigt, andere mehr ausgeführt, andere hingegen von allen Seiten gleich gut vollendet. Zu denen, welche auf der Rückſeite am wenigſten bearbeitet ſind, ſcheinen mir vorzüglich die beiden Söhne No. 3 und 12 zu gehören [105]). Die Mutter und die Töchter ſind zwar von der Rückſeite bearbeitet, doch nicht in dem Grad, wie auf der Vorderſeite; zu dieſen darf auch der Pädagog gerechnet werden. — Bei den beiden Söhnen No. 1 und 2 iſt der Unterſchied zwiſchen Vorder- und Rückſeite nur gering [106]). Der Sohn No. 13 hingegen iſt von allen Seiten gleichmäßig vollendet [107]) mit Ausnahme des linken Beins, welches gänzlich mangelt. Wahrſcheinlich war dieſes Bein ſammt einem Theil der Plinthe von der Bildſäule abgebrochen und verloren gegangen, wie ſo viele andere Theile dieſer Bildſäulen ſchon bei ihrer Entdeckung mangelten, und der neuere Ergänzer hat, wie es ſcheint, ohne Bedenklichkeit den Bruch übermeißelt, als ob das Bein niemals da geweſen wäre. Denn ich kann unmöglich glauben, daß die alten Künſtler eine einbeinige Bildſäule ſollten aufgeſtellt haben. Die Lokalität oder der beſchränkte Raum kann dem Künſtler zu keiner Entſchuldigung dienen, indem ſich in einem ſolchen Fall von ihm erwarten läßt, daß er ſeiner Bildſäule keine andere Stellung würde gegeben haben, als eine ſolche, die ſich mit dem gegebenen Raum vertragen hätte. Daß unſer Künſtler dieſe Ungereimtheit hier begangen habe, wird um ſo wahrſcheinlicher, da er die übrigen Theile der Bildſäule, z. B. den Rücken, ganz gut und ſorgfältig vollendet hat. Das fehlende Bein iſt alſo nicht auf die Rechnung des alten Künſtlers, ſondern auf die des neuern Ergänzers zu ſchreiben. — Ueberhaupt haben dieſe Bildwerke durch Unverſtand und Gewiſſenloſigkeit eben ſo ſehr gelitten, wie leider alle früher ergänzten Bildwerke. — Der ſonſt ſo berühmte Algardi ſteht in der Reihe dieſer Kunſtſchänder oben an. — So iſt auch der auf dem Rücken liegende oder ſterbende Jüngling [108]) von allen Seiten ganz vollkommen ausgearbeitet. Der kaum bemerkbare Unterſchied der Vollendung, welchen Herr Cockerell am linken Ohr dieſer Bildſäule will bemerkt haben, iſt eine Zufälligkeit, welche hier gar nicht in Betracht kommen kann.

Da nun dieſe der Gruppe der Niobe zugehörigen Bildſäulen nicht gleichmäßig bearbeitet, ſondern einige von ihrer Rückſeite vernachläſſigt, andere hingegen von allen Seiten gleich vollkommen ausgeführt ſind, ſo ließe ſich, wie ich glaube, hieraus vielmehr das Gegentheil von Cockerells Meinung erweiſen. Denn es iſt aus den übrigen auf uns gekommenen Giebelgruppen zu ſchließen, daß die alten, früheren Künſtler auch die Bildſäulen, welche zur Verzierung der Giebelfelder beſtimmt waren, von ihrer Rückſeite, ſo wie von ihrer Vorderſeite gleich ſorgfältig auszuführen und zu vollenden pflegten. Die aus den Giebeln des Parthenons entnommenen Bildwerke geben davon einen ſprechenden Beweis; in einem noch weit höheren und auffallendern Grade aber die Bildwerke aus

105) Nach Cockerell's Aufſtellung und Giebel. In meiner Abhandlung No. V. und X.

106) Nach Cockerell's Aufſtellung. In meiner Abhandlung No. IX. und VI.

107) Nach Cockerell's Aufſtellung. In meiner Abhandlung No. VIII.

108) Nach Cockerell's Aufſtellung im Giebel die 9te Figur. In meiner Abhandlung aber unter No. VII. angeführt.

Digitized by Google

den Giebeln des Jupiter Panhellenius auf Aegina. An dieſen iſt die Vorderſeite von der Rückſeite gar nicht zu unterſcheiden; und hätte ihre Vorderſeite nicht durch die Witterung gelitten, ſo würde man nimmermehr errathen können, welches urſprünglich die Vorder-, und welches die Rückſeite dieſer Bildſäulen geweſen, obſchon ſolche vermöge ihrer Aufſtellung in den beiden Giebelfeldern des Tempels von ihrer Rückſeite gar nie konnten geſehen werden. — Es ſcheint daher ein Grundſatz der alten Künſtler, namentlich der frühern Epoche geweſen zu ſeyn, ihre Bildſäulen auf allen Seiten gleich ſorgfältig und vollkommen auszuarbeiten, ohne auf den Stand oder die Beſtimmung derſelben Rückſicht zu nehmen. Dieſen löblichen Kunſtbrauch ſcheint man von der früheſten Zeit an bis über die Epoche des Phidias hinaus deutlich befolgt zu haben. Erſt ſpäter fing man an die Rückſeite der Bildſäulen, wenn ſolche an einer Wand anzuſtehen hatten, zu vernachläſſigen, wie dieſes zum Theil auch an der in Florenz befindlichen Gruppe der Niobe der Fall iſt. — Es hätte ſich daher von jenem Künſtlee, der dieſe Gruppe nach Cockerells Meinung für einen Giebel verfertigt hat, erwarten laſſen, daß ſolcher entweder der ältern Sitte, die Bildſäulen hinten und vorn gleichmäßig zu vollenden, oder den ſpätern Kunſtgebrauch, die Bildſäulen nur von ihrer Vorderſeite auszuarbeiten, die Rückſeite aber zu vernachläſſigen gefolgt wäre. Da nun aber dieſe Bildſäulen theils auf ihrer Rückſeite vernachläſſigt, theils von allen Seiten gleichmäßig vollendet ſind, ſo können ſie urſprünglich nicht für einen Giebel beſtimmt geweſen ſeyn, ſondern hatten wahrſcheinlich eine andere Aufſtellung, von der wir uns vorbehalten, im Verfolge dieſer Abhandlung umſtändlicher zu ſprechen.

(Die Fortſetzung folgt.)

Der Platz Ludwig des Fünfzehnten zu Paris.

Ludwig XV. ſchenkte dieſen Platz der Stadt Paris unter der Bedingung, ihn auszuſchmücken, weshalb die Adminiſtration angemeſſen fand, in der Mitte deſſelben die Reiterſtatue des Gebers aufrichten zu laſſen.

Dieſe Statue, mit deren Ausführung Bouchardon, der geſchickteſte Bildhauer jener Zeit, beauftragt war, wurde am 20. Juni 1763 in Bronze aufgeſtellt. Ludwig XV. in römiſcher Kleidung und einer Perücke, mit Lorbeeren bekränzt, hielt in der Linken die Zügel des Pferdes, in der Rechten den Kommandoſtab. Das Piedeſtal aus weißem Marmor war mit vier Tugenden, der Stärke, Mäßigkeit, Klugheit und Gerechtigkeit, und mit zwei bronzenen Basreliefs geziert, wovon eines den König darſtellte, wie er Europa den Frieden gibt, das andre ihn auf einem Wagen, vom Siege gekrönt und vom Ruhme begleitet, zeigte.

Bouchardon hatte kaum das Modell der Statue und des Pferdes vollendet, die aus einem Guſſe geformt werden ſollte, als der Tod ihn dahinraffte; Pigalle, den er ſelbſt als den einzigen hiezu fähigen Bildhauer bezeichnete, mußte das von ihm hinterlaſſene Werk vollenden; eine Wahl, welche hinlänglich die Stufe zu erkennen gibt, auf der ſich damals die Künſte befanden.

Dieſe Statue wurde am 11. Auguſt 1792 unter der Regierung der geſetzgebenden Verſammlung umgeſtürzt und in Geld verwandelt. Im Muſeum der Straße der Petits Auguſtins war der rechte Fuß dieſer Statue zu ſehen, den Alex. Lenoir, der Gründer und Vorſteher dieſes Muſeums, von dem Gießer um den Preis des rohen Kupfers erhalten hatte.

Die Reiterſtatue Ludwig XV. wurde unmittelbar nach dem 11. Auguſt 1792 durch eine koloſſale, ſitzende Statue aus Gyps, die Freiheit darſtellend, erſetzt, deren Ausführung den Talenten der HH. Michallon und Lemot anvertraut worden war.

Im Jahee VIII. (1800) beſchloß der erſte Konſul, der damals andre Ideen hatte, die Statue der republikaniſchen Göttin wie mit einem Zauberſchlage verſchwinden zu laſſen, und beauftragte Hrn. Peyre, Statue und Piedeſtal in einer einzigen Nacht wegzuſchaffen, ſo daß keine Spur mehr davon übrig blieb. Der Befehl wurde pünktlich ausgeführt; am folgenden Morgen war die Stelle, wo das Monument ſich befunden, gepflaſtert, wie der übrige Platz, und die Pariſer rieben ſich die Augen, als ſie bemerkten, daß in einem Augenblicke ihnen die Freiheit geraubt worden war.

Der erſte Konſul hatte die Errichtung einer Triumph-Säule für die franzöſiſchen Armeen in den Hauptſtädten eines jeden Departements anbefohlen. Die Ausführung der von Paris war dem Maler und Architekten Moreau aufgetragen. Es wurde aber nur das Modell dieſer Säule auf dem Platze ausgeführt, das über zwei Jahee daſelbſt blieb, um das Publikum ſelbſt über den Effekt urtheilen zu laſſen, den man von dem Monumente erwartete. Der Künſtler hatte auf dem Unterbaue die 84 Departements durch Figuren, die ſich die Hände reichen, um ihre Vereinigung und Stärke zu charakteriſiren, ſinnreich dargeſtellt.

Ein andres Monument von ganz verſchiedenem Charakter wird ſich bald an dem Platze erheben, den die National-Säule einnahm.

Digitized by Google

N°. 58.

Kunſt-Blatt.

Donnerſtag, 22. Juli 1830.

Ueber die Gruppe der Niobe und ihre urſprüngliche Aufſtellung.

Von Johann Martin Wagner.

(Fortſetzung.)

§. III.

Meine ferneren Gründe, warum ich glaube, daß dieſe Gruppe nicht für einen Giebel beſtimmt oder geeignet ſey, beruhen zum Theil auf der Beſchaffenheit der Bildſäulen ſelbſt.

Bildſäulen, welche in einem Giebel ſtehen, müſſen, da ſie einen Theil der Architektur ausmachen, ſo wie dieſe ganz ſymmetriſch angeordnet und vertheilt ſeyn. Jede Seite des Giebelfeldes muß mit der andern in vollkommener Uebereinſtimmung ſtehen; das iſt, auf jeder Seite müſſen gleich viele Figuren enthalten ſeyn, die einander ſowohl in Stellung, als Bedeutung das Gleichgewicht halten. Was auf der einen Hälfte des Giebels iſt angebracht worden, muß ſich gewiſſermaaßen auf der andern wiederholen. Liegende Figuren müſſen liegenden, ſitzende hinwieder ſitzenden gegenüber zu ſtehen kommen. Nur die Mittelfigur, da ſie im Giebel keine Gegenfigur hat, macht hievon eine Ausnahme, ſie muß immer etwas größer ſeyn, als die übrigen, theils um als Hauptfigur der darzuſtellenden Handlung deſto vortheilhafter herauszutreten, theils auch um den Mittelraum, welcher der größte im Giebelfelde iſt, beſſer auszufüllen. Nach außen zu haben die Bildſäulen unmerklich an Größe abzunehmen, und müſſen ſich an beiden Enden mit liegenden Figuren, welche die äußerſten Winkel des Giebelfeldes einnehmen, ſchließen. Dieſe Grundſätze haben die Alten durchgängig bei ihren Giebelgruppen befolgt, wie dieſes aus den alten Ueberlieferungen ſowohl, als aus den jüngſt entdeckten Giebelgruppen ſich hinreichend erweiſen läßt. —

Die auf Aegina im Jahr 1811 entdeckten Bildwerke, im Beſitze Seiner Majeſtät des Königs von Bayern, welche einſt in den beiden Giebelfeldern des Panhelleniſchen Jupiterstempel vertheilt ſtanden, ſind in Hinſicht ihrer Anordnung im ſtrengſten Sinn ſymmetriſch. In der Mitte ſtand eine Minerva: Ihr zu beiden Seiten ſtehende, gegen einander kämpfende Krieger, von denen jedesmal der auf der einen Seite mit ſeinem Gegenmann auf der andern Seite, ſowohl in Stellung als Bewaffnung vollkommen übereinſtimmt. Hinter den zunächſt der Minerva ſtehenden Kämpfern folgt auf jeder Seite ein Bogenſchütze in halbknieender Stellung, gleichmäßig einander gegenüber. Mehr nach außen zu, hinter dem Bogenſchützen, iſt auf jeder Seite ein knieend fechtender Krieger zu ſehen. Und in den äußerſten Winkeln des Giebelfeldes liegen zwei Verwundete, ebenfalls ganz ſymmetriſch, einander gegenüber. — Mit mehr Regelmäßigkeit und größerer Uebereinſtimmung hätte doch wohl dieſe Giebelgruppe nicht angeordnet werden können. —

Daß dieſes auch bei den übrigen Giebelgruppen der Alten der Fall war, iſt aus den von Pauſanias uns überlieferten Nachrichten ähnlicher Denkmäler zu erſehen. Seine Beſchreibung [109]) der am Tempel des olympiſchen Jupiters aufgeſtellten Giebelgruppen mag vor allen andern hier zum Beiſpiel dienen. An der Vorderſeite dieſes Tempels war die Vorbereitung oder Zurüſtung zu dem Wettrennen, welches Pelops und Oenomaus mit einander gehalten, von der Hand des Mäonius aus Thracien dargeſtellt. In der Mitte des Giebels hatte Jupiter, als die Gottheit des Tempels, ſeinen Platz. Zu Jupiters Rechten ſtand Oenomaus; zur Linken Pelops, als die beiden Hauptfiguren der Handlung. Neben dem Oenomaus ſtand weiterhin Sterope, deſſen Gemahlin; und dieſer gegenüber Hippodamia an Pelops Seite. Zunächſt der Sterope war Myrtillus, des Oenomaus Wagenlenker, ſitzend angebracht. — Dieſem gegenüber des Pelops Wagenlenker, Sphärus. Hinter dieſen beiden Wagenlenkern, rechts und links, hielten die Pferde, auf der einen Seite die des Oenomaus, auf der andern die des Pelops. — Hinter dieſen folgten auf jeder Seite zwei Stallknechte zur Wartung der Pferde. Und dann in den äußerſten Winkeln des Giebelfeldes zwei liegende Flußgötter: Kladeus auf der Seite des Oenomaus und Alpheus auf Pelops

109) Pausanias, B. 5. Eliaca. C. 10.

Digitized by Google

Seite. — Wer erkennt nicht in dieſer Anordnung, ſo wie bei den obenerwähnten äginetiſchen Giebelgruppen die höchſte Symmetrie und die vollkommenſte Uebereinſtimmung der einander gegenüber aufgeſtellten Bildſäulen? Im Hintergiebel deſſelben Tempels war der Kampf der Kentauren und Lapithen auf Perithous Hochzeit von der Hand des Alkamenes, Schüler des Phidias, vorgeſtellt. — Perithous, als die Hauptfigur, ſtand in der Mitte des Giebelfelds. Auf der einen Seite Käneus, der gegen den Kentaur und Eurytion ſtreitet, welcher des Perithous Braut geraubt hat. Auf der andern Seite Theſeus mit der Axt gegen einen Kentauren kämpfend, der einen Knaben gepackt hat. Was weiter in den beiden Winkeln des Giebelfeldes enthalten war, ſagt Pauſanias nicht. — Auch dieſe Giebelgruppe, ſo weit Pauſanias ſolche beſchreibt, iſt ganz ſymmetriſch und ſtreng nach dieſer Regel angeordnet. — Aber dieſe ſymmetriſche Anordnung erſtreckte ſich bei den Alten nicht blos auf Giebelgruppen, ſondern auf alle Werke der bildenden Kunſt, welche mit der Architektur verbunden, ein zuſammenhängendes Ganzes ausmachen. Das Denkmal des Lyſikrates in Athen, welches unter der gewöhnlichen Benennung der Latern des Demoſthenes bekannt iſt, kann hier beſonders zum Beiſpiel dienen. An dieſem choragiſchen Denkmal ſind die Figuren, welche im Frieße enthalten ſind und den Bacchus nebſt einem Chor von kämpfenden Satyren vorſtellen, alſo angeordnet, daß jede Gruppe, auf der einen Seite mit ihrer Gegengruppe, auf der andern Seite ſowohl was den Inhalt, als die Hauptform der Gruppe betrifft, vollkommen übereinſtimmt. Um dieſes verſtändlicher zu machen, folge hier eine kurze Ueberſicht dieſer um den Frieß herum angebrachten erhobenen Arbeiten. In der Mitte, grade über der am Architrave angebrachten Inſchrift, iſt Bacchus ſitzend dargeſtellt, doppelt ſo groß, als alle übrigen Figuren. In der Linken hält er eine Trinkſchale, mit der Rechten ſcheint er ſcherzend einen Panther zu berühren, welcher neben ihm ſizt und ſeine Pfote nach der Schale ausſtreckt. Auf der entgegengeſezten Seite dieſes runden architektoniſchen Monuments iſt ein Delphin zu ſehen, deſſen Hintertheil noch die Form eines Menſchen hat; dieſer, ſo wie der Bacchus, deſſen Gegenſtück er auf der Kehrſeite bildet, hat die doppelte Größe der übrigen Figuren. Dies ſind alſo die beiden Hauptbilder des Frießes. — Alle übrigen den Frieß umgebenden Gruppen, zur Linken und Rechten dieſer beiden einander entgegenſtehenden Hauptbilder, ſtellen Satyren vor, welche gegen andere, die keine Satyren ſind, kämpfen, und ſind in Darſtellung und Inhalt der Gruppen durchaus ähnlich und übereinſtimmend, ſo daß es wirklich zu bewundern iſt, wie bei aller Abwechslung in der Darſtellung dennoch ſo viele Symmetrie der einander gegenüberſtehenden Gruppen konnte beobachtet werden. — Die Abbildungen, welche Stuart in ſeinem Werke davon gegeben, ſind höchſt unrichtig und ihm nicht wohl zu verzeihen, da dieſer Frieß dem Auge damals ganz nahe ſtand, und folglich mit aller Bequemlichkeit konnte gezeichnet werden. — — Hieraus erſehen wir, wie gewiſſenhaft und ſtreng ſymmetriſch die Alten bei Anordnung ihrer Giebelgruppen und bei Verzierung architektoniſcher Werke überhaupt in der Regel verfahren ſind.

§. IV.

Nehmen wir nun Hrn. Cockerells Anordnung ſeiner Giebelgruppe zur Hand, und unterſuchen, in wie fern dieſelbe dem Sinne der Alten und den von ihnen in ſolchen Fällen befolgten Grundſätzen entſpreche. — — Statt Töchter den Töchtern und Söhne den Söhnen gegenüberzuſtellen, ſtatt Liegende den Liegenden und Kniende den Knienden entgegenzuſetzen, um eine vollkommene Uebereinſtimmung aller Theile, ein ſymmetriſches Gleichgewicht der Gruppe hervorzubringen, ſo wie wir dieſes an den Giebelgruppen der Alten ſehen, finden wir nach Herrn Cockerells Aufſtellung die allereinförmigſte und zugleich die allerunharmoniſchſte Gruppe, die man ſich nur denken kann. — Alle Bildſäulen ſtehen ohne Einheit der Handlung, ohne geiſtige Verbindung, ohne Symmetrie und ohne alle Bedeutung gleich telegraphiſchen Figuren, deren Sinn man nicht verſteht, einander gegenüber. Die Bildſäulen auf der einen Seite haben nicht die geringſte ſymmetriſche Uebereinſtimmung mit denen auf der andern Seite. — Jene drei Söhne zur Rechten der Mutter bieten dem Auge eine faſt gleiche Bewegung der Arme und Biegung der Beine dar; alle hängen nach einer Seite, gleich Bäumen am Abhange des Waldes, die der Sturmwind umgelegt hat. — Der rücklings liegende Sohn zur Linken der Mutter verurſacht in der Gruppe eine häßliche Lücke und ſtört die Symmetrie auf eine höchſt unangenehme Weiſe, obſchon Herr Cockerell hierin eine ganz beſondere Schönheit finden will, welche einzuſehen ich bis jezt noch nicht im Stande war. — Die Lage dieſes ſterbenden Jünglings beweiſt übrigens für ſich allein ſchon deutlich genug, daß dieſe Bildſäule urſprünglich nicht für einen Giebel beſtimmt war. Eine ſolche auf dem Rücken liegende Bildſäule kann auf einer ſo hohen Stelle, wie der Giebel iſt, von unten hinauf faſt gar nicht geſehen werden, da dieſelbe in dieſer Lage und bei der Höhe des Geſimſes dem Auge des von unten Hinaufſchauenden keine Fläche oder Anſicht gewährt. Ein Stückchen Arm und etwas vom Schenkel wäre vielleicht alles, was man von derſelben mit dem Auge erreichen könnte. — Alle liegende Bildſäulen, welche in den Giebeln der Alten vorkommen, ſtützen ſich gewöhnlich auf den einen oder den andern Arm, wodurch der Körper etwas erhoben wird und dem Auge des Untenſtehenden eine Fläche entgegen bietet. Dies iſt

Digitized by Google

der Fall bei jenen des Panhelleniſchen Jupiter-Tempels auf Aegina, ſo wie bei den aus den Giebeln des Parthenons entnommenen Bildſäulen des Theſeus und des ſogenannten Ilyſſus. — — Die beiden Söhne im äußern Winkel des Giebels, zur Linken der Mutter, widerſtreben einander in ihren Stellungen; und eine für das Auge höchſt unangenehme Wiederholung zweier ganz gleichförmig gebogener Arme neben einander findet ſich an der Mutter und ihrer Tochter zur Linken.

Nach Cockerells Anordnung bleiben ferner die beiden äußerſten Winkel des Giebelfeldes völlig leer. Dieſen Uebelſtand dem Auge gewiſſermaßen zu verbergen, hat Herr Cockerell in ſeinem radirten Blatte die Ecken ſeines Giebels ſehr weislich abgebrochen. — Als Vermuthung fügt er ſeiner Erklärung hinzu, daß vielleicht Flußgötter in den beiden äußerſten Winkeln des Giebels gelegen, von welchen aber keine Spur noch Nachricht vorhanden. — Wäre urſprünglich dieſe Gruppe für einen Giebel beſtimmt geweſen, ſo würde der Künſtler, der ſolche zu bearbeiten gehabt, wegen Ausfüllung der beiden Winkel keineswegs in Verlegenheit gekommen ſeyn, da ihm der Gegenſtand ſelbſt die ſchönſte Gelegenheit dazu an die Hand gab; er hätte in denſelben ein Paar der Niobiden ſterbend in liegender Stellung anbringen können, ohne genöthigt geweſen zu ſeyn, ſeine Zuflucht zu Flußgöttern oder andern fremden Hülfsmitteln zu nehmen, die mit der Fabel in gar keiner Verbindung ſtehen. — Bei dem Vordergiebel des olympiſchen Jupiter-Tempels wurden zwar auch Flußgötter zu gleichem Zwecke angebracht, allein hier war der Fall ſehr verſchieden, indem der darin aufgeſtellte Gegenſtand durchaus keine liegende Figuren zuließ, und Mäonius nothgedrungen dieſe Winkel mit Flußgöttern ausfüllen mußte, welche übrigens ſehr gut zum Gegenſtand paſſen, da jenes Wettrennen zwiſchen beiden Flüſſen gehalten wurde.

Uebrigens hat Herr Cockerell ſein Möglichſtes gethan, dieſe Bildſäulen einer Giebelgruppe anzupaſſen. Daß ſie ſeiner Anordnung widerſtrebten, iſt zwar nicht ſeine Schuld; er hätte ſie aber eben deshalb auch nicht zu etwas anwenden ſollen, wozu ſie nicht gemacht waren. Denn da ſie an und für ſich vortrefflich ſind, dabei aber in eine Giebelgruppe nicht paſſen wollen, ſo liegt hierin, wie mir ſcheint, ſchon allein der beſte Beweis, daß ſie urſprünglich nicht für eine ſolche Aufſtellung beſtimmt waren.

§. V.

Der vorzüglichſte Grund aber, warum ich nicht glauben kann, daß dieſe Gruppe einſt in einem Giebel geſtanden, beruht hauptſächlich auf folgendem Umſtand: Mir ſcheint, daß die Gruppe der Niobe ohne den Apollo und die Diana, die Urheber dieſer Jammerſcene, vernünftigerweiſe nicht beſtehen kann, noch jemals beſtanden hat. Denn was ſoll man von einem Haufen von Menſchen halten, die in ſchmerzhaften Stellungen ſich krümmen und winden, und in ihrer Noth ſich Hülfe vom Himmel erflehen, wobei man aber die Urſache ihres Leidens, Schmerzens und Jammers nicht einſieht? Wer kann errathen, was ihnen fehlt? — Könnte man nicht eben ſowohl glauben, die Gruppe ſtelle eine Mutter vor, die mit ihren Kindern giftige Erdſchwämme genoſſen, deren ſchädliche Wirkung ſie bereits empfinden? Einige von den Kindern ſind ſchon dem Gifte erlegen, andere laufen, Hülfe ſuchend, ängſtlich umher; andere ſehen ihrem nahen Tode mit banger Erwartung entgegen. — — Von einem ſo geſchickten und verſtändigen Künſtler, wie der, welcher ein ſolches Kunſtwerk hervorzubringen im Stande war, läßt ſich erwarten, daß er auch die Urſache werde angegeben haben, warum dieſe unglückliche Familie leidet und jammert.

Daß man ſich zu der Gruppe der Niobe die beiden Gottheiten Apollo und Diana als unſichtbar hinzu denken müße, wird wohl niemand behaupten, der nur einigermaßen die Werke der Alten und ihre Denkungsweiſe kennt. Sie waren keineswegs gewohnt, ſich ihre Gottheiten als unſichtbare Weſen zu denken, am allerwenigſten aber war dies in der bildenden Kunſt der Fall. Weit eher könnte ſolches in der Dichtkunſt angehen, und doch werden wir ſelten ein Beiſpiel der Art bei alten Dichtern finden. Homer [110]) in ſeiner Ilias läßt, um den ſchmählich behandelten Chryſes, Prieſter des Phöbos Apollon, an den Griechen zu rächen, nicht blos die Peſt im Lager der Griechen wüthen, ſondern er führt den Phöbos Apollon perſönlich ein, wie er, in der Entfernung ſitzend, ſeine tödtlichen Pfeile vom ſilbernen Bogen in's Lager der Griechen ſendet. — Unſichtbare Gottheiten kannten die Alten nicht, weder in der Dichtkunſt, noch in der bildenden Kunſt. Alles mußte verſinnlicht werden, ſelbſt die Berge, Flüſſe, Quellen, Bäume, Pflanzen ꝛc. erſcheinen in verſinnlichter menſchlicher Geſtalt [111]). Ohne uns jedoch weiter nach andern Beiſpielen bei Dichtern und in Denkmälern bildender Kunſt umzuſehen, wollen wir blos die antiken Bildwerke zum Beweis anführen, welche die Fabel der Niobe ſelbſt zum Gegenſtand haben. — Auf dem ſchon oft erwähnten, im Muſeo Pio Clementino befindlichen Sarkophag, welcher eben dieſe Fabel zum Gegenſtand hat, iſt Phöbos von der einen und Diana auf der andern Seite zu ſehen, wie ſie mit ihren Pfeilern die Kinder der

[110]) Homer Ilias I. Geſang. Vers 43 — 52.

[111]) Wenn es noch der Anführung von Beweiſen bedürfte; ſo wären allein die Gemälde der Philoſtrate dafür hinlänglich.

Digitized by Google

Niobe erlegen. — Anf ein m Bruchſtück [112]) erhobener Arbeit gleiches Gegenſtandes, welches in der Villa Albani aufbewahrt wird, ſind drei Söhne der Niobe enthalten, und die Diana, welche ihre Pfeile auf ſie abſchießt. Dieſes Bruchſtück iſt blos ein geringer Theil eines erhobenen Werks, vielleicht eines Sarkophags, von dem der größere Theil fehlt. — Zwar ſind auf jener Darſtellung der Niobe, welche nun in Paris, früher aber in der Villa Borgheſe [113]) zu ſehen war und von Winckelmann in ſeinem Werke der Monumenti inediti [114]) iſt angeführt worden, dieſe beiden Gottheiten nicht mit enthalten. Allein wer kann mit Beſtimmtheit ſagen, ob dieſes Werk auch vollſtändig ſey? Wie aus der Form und Größe dieſer erhobenen Arbeit zu ſchließen, ſo machte ſolche die Vorderſeite eines Sarkophags aus, deſſen Seitenwände fehlen, auf welchen höchſt wahrſcheinlich dieſe beiden Gottheiten Phöbos und Diana in ſchießender Stellung enthalten waren. — Daß es bei Sarkophagen etwas gewöhnliches iſt, die auf der Vorderſeite angebrachte Darſtellung auch auf den Seitenwänden fortzuſetzen, läßt ſich aus vorhandenen erweiſen. Dies iſt auch am obenerwähnten Sarkophag der Niobe im Muſeo Pio Clementino der Fall, wo auf der einen Seitenwand zwei Töchter der Niobe, auf der andern zwei Söhne mit einem Pferde enthalten ſind. — Ein gleiches iſt an dem bekannten Sarkophag im Muſeo Pio Clementino [115]), die Fabel des Proteſilaus und der Laodamia vorſtellend, zu erſehen, ſo wie auch an jenem von Winckelmann in den Monum. Ined. bekannt gemachten Sarkophag des Hauſes Acconamboni [116]), worauf das, was zwiſchen Iphigenia, Oreſtes und Pilades in Tauris ſich zugetragen, vorgeſtellt iſt.

Pauſanias in ſeiner Beſchreibung von Griechenland erwähnt vorzüglich zweier Werke der Skulptur, auf welchen die Fabel der Niobe abgebildet war und wo jedesmal der Anweſenheit des Apollo und der Diana mit beſtimmten Worten gedacht wird. In der einen Stelle heißt es [117]): über dem Theater, unter dem Schloſſe zu Athen befinde ſich eine Höhle in dem Felſen, über welcher ein Dreifuß ſtehe, auf welchem Apollo und Diana abgebildet ſeyen, wie ſie die Kinder der Niobe erſchießen. — Ferner gibt Pauſanias an [118]), daß dieſe Fabel auch am Throne des olympiſchen Jupiters angebracht geweſen; nämlich Apollo und Diana, wie ſie die Kinder der Niobe mit Pfeilen tödten. Immer mit demſelben beſtimmten Ausdruck, woraus zu erhellen ſcheint, daß, nach dem Sinne der Alten, Apollo und Diana die Hauptperſonen dieſer Darſtellung waren, die Niobiden aber blos dazu dienten, die Gewalt dieſer Gottheiten in einem höhern Lichte erſcheinen zu laſſen. Apollo und Diana, als der handelnde Theil, machen daher bei unſrer Gruppe die Hauptperſonen aus, bei welcher die Niobe mit ihren Kindern blos leidend erſcheint. Der leidende Theil aber kann ohne den handelnden eben ſo wenig, als der handelnde ohne den leidenden gedacht, und die Handlung, welche aus beiden beſteht, kann nur in dieſer Verbindung durch die bildende Kunſt verſinnlicht werden. So wie die Gruppe des Laokoon nicht ohne die Schlangen gedacht werden kann, eben ſo wenig kann unſere Gruppe der Niobe ohne Apollo und Diana beſtehen. — Daher glaube ich mit Beſtimmtheit annehmen zu müſſen, daß urſprünglich die Bildſäulen dieſer beiden Gottheiten mit der Gruppe der Niobe verbunden geweſen.

(Die Fortſetzung folgt.)

[112]) Eine Abbildung davon iſt in dem trefflichen Werke von Zoega Bassorilievi antichi della Villa Albani Tab. CIV. zu finden. Auch iſt eine Abbildung in Fabroni's Abhandlung.

[113]) Sculture del Palazzo della Villa Borghese della Pinciana. Tom. I. Stanza I. Tab. 16.

[114]) Siehe Tab. 89.

[115]) Siehe Museo Pio Clementino. Tom. IV. Tab. 17.

[116]) Jedoch ſind Winckelmanns Monumenti inediti die beiden Seitenwände nicht mit abgebildet worden.

[117]) Pausanias I. Attica. c. 21.

[118]) Pausanias 5. Eliaca c. 11. Irrig iſt, daß Pauſanias eines Giebels erwähne, worin die Niobiden von der Hand des Praxiteles aufgeſtellt waren, wie in den Propyläen angeführt wird, II. Bandes II. Stück S. 138.

London.

Hr. Heinrich Keller, Mitglied der archäologiſchen Geſellſchaft, hat ein Verzeichniß aller hier wohnenden Künſtler drucken laſſen. Die Zahl der Nicht-Italiener iſt beträchtlich. Hier folgt das Verzeichniß der Maler, Bildhauer und Architekten, die penſionirten jungen Künſtler, die kein offenes Attelier haben, nicht mitgerechnet. Maler: 5 Bayern, 3 Böhmen, 9 Dänen, 1 Danziger, 8 Engländer, 4 Flamländer, 6 Franzoſen, 2 Holländer, 1 Holſteiner, 1 Lübecker, einer aus Malta, 1 Mexikaner, 3 Oeſterreicher, 1 Peruaner, 3 Polen, 4 Portugieſen, 20 Preuſſen, 1 Ruſſe, 7 Sachſen, 2 Schottländer, 1 Schwede, 9 Schweizer, 3 Spanier, 1 Thüringer, 2 Tyroler, 1 Ungar, 1 Würtemberger.

Bildhauer: 1 Badenſer, 1 Curländer, 2 Dänen, 8 Engländer, 2 Flamländer, 2 Franzoſen, 1 Mecklenburger, 1 Pole, 2 Preußen, 1 Ruſſe, 2 Sachſen, 1 Schleſier, 2 Schweden, 1 Spanier, 1 Tyroler, 1 Würtemberger.

Architekten: 1 Däne, 1 Ruſſe, 1 Sachſe, 3 Schweizer, 2 Würtemberger.

Digitized by Google

N°. 59.

Kunſt-Blatt.

Dienſtag, 27. Juli 1830.

Ueber die Gruppe der Niobe und ihre urſprüngliche Aufſtellung.

Von Johann Martin Wagner.

(Fortſetzung.)

§. VI.

Es könnte vielleicht hier jemand den Einwurf machen, da bei Ausgrabung dieſer Bildſäulen keine Spur weder von einem Apollo noch von einer Diana entdeckt worden, ſey es wahrſcheinlich, daß ehemals die Bildſäulen dieſer Gottheiten mit dieſer Gruppe verbunden geweſen. — Dieſem Einwurf iſt jedoch ſehr leicht zu begegnen: erſtens war unſre Gruppe, als ſie außer dem Lateraniſchen Thor gefunden wurde, weder vollzählig in Hinſicht ihrer Zahl, noch die einzelnen Bildſäulen ganz in ihren Theilen. Es kann uns daher nicht auffallend erſcheinen, daß ſchon bei Ausgrabung dieſer Gruppe, außer den andern fehlenden Bildſäulen, auch die des Apollo und der Diana mangelten; denn ſo wie eine Bildſäule verloren gegangen, ſo konnte dies auch mit mehreren geſchehen.

Wer kann zweitens wiſſen, wie oft dieſe Gruppe ſelbſt im Alterthum ſchon iſt verſezt worden und eine andere Aufſtellung oder Beſtimmung erhalten hat? Dies Ver ſehen der Bildſäulen war bei den Römern ſo häufig der Fall, da ſie dieſelbe meiſt als blos zur Pracht geſchaffene Werke betrachteten und als ſolche zur Verzierung ihrer öffentlichen Gebäude, Gärten ꝛc. anzuwenden pflegten. — Auch iſt möglich, daß die Gruppe ſchon damals, als man ſie aus Griechenland entführte, nicht mehr vollſtändig war, und daß die Trennung des Apollo und Diana von den übrigen Figuren ſchon in Griechenland ſelbſt ſtattgefunden, wo man, beſonders in den leztern Zeiten, da es an geſchickten Künſtlern fehlte, kein Bedenken trug, Bildſäulen aus Tempeln wegzunehmen, um dieſelben an andre Orte, wo man ſie gerade nothwendiger brauchte, zu verſetzen. Häufiger noch geſchah dies aus Uebermuth und Raubſucht unter den römiſchen Kaiſern. So erzählt Pauſanias [110]), daß von der im Altis zu Olympia aufgeſtellten Gruppe des Onatas, die griechiſchen Helden vorſtellend, welche looſeten, wer von ihnen den Zweikampf mit dem Hektor beſtehen ſoll, Nero die Bildſäule des Ulyſſes weggenommen und nach Rom bringen laſſen, während die übrigen Bildſäulen zur Zeit des Pauſanias noch an Ort und Stelle zu ſehen waren. Mit welchem Unverſtand und welcher Rohheit die Römer bei jenen Plünderungen griechiſcher Kunſtſchätze zu Werke gingen, iſt hinlänglich bekannt. Mummius, Verres, Caligula, Nero ꝛc. können vor andern hier zum Beiſpiel dienen.

Wer kann endlich von der in Florenz befindlichen Gruppe der Niobe mit Beſtimmtheit ſagen, daß ſie wirklich das Originalwerk ſey, da die vielen noch vorhandenen antiken Wiederholungen mehrerer von ihren Figuren deutlich zeigen, wie oft dieſe Gruppe ſchon im Alterthum iſt nachgeahmt worden. — Wer kann ferner wiſſen, ob die Gruppe von den Copiſten auch jedesmal vollſtändig iſt wiedergegeben worden?

Hat nun die Gruppe der Niobe ohne die Bildſäulen des Apollo und der Diana niemals beſtanden, noch vernünftigerweiſe beſtehen können, ſo entſteht in Bezug auf Herrn Cockerells Vermuthung die Frage, wo den Bildſäulen dieſer beiden Gottheiten bei der Aufſtellung in einem Giebel ihre Stelle anzuweiſen ſey? —

Im Giebelfelde, wo Herr Cockerell die Niobiden aufzuſtellen gedenkt, iſt kein Raum für ſie. Man darf blos Herrn Cockerells Giebelgruppe zur Hand nehmen, um ſich davon zu überzeugen. Apollo und Diana konnten ſchicklicherweiſe blos auf beiden Enden der Gruppe ſtehen, die Mutter von ihren Kindern umgeben, in der Mitte. Wenn nun die Gruppe in einem Giebel geſtanden, wohin ſodann mit den beiden Gottheiten? An den beiden äuſſerſten Enden oder Winkeln des Giebelfeldes konnten ſie unmöglich ſtehen, weil dort blos für liegende Figuren, nicht aber für ſtehende Raum iſt. Wollte man aber die Gruppe umkehren und den Apollo und Diana in die Mitte

[110]) Pausanias 5. Eliaca. c. 25.

Digitized by Google

des Giebelfeldes ſtellen, wie ſie nach den auf beiden Seiten vertheilten Niobiden ſchießen; wo ſoll ſodann die Mutter, welche die höchſte Bildſäule von allen iſt, ihren Platz finden? — Es bleibt alſo, da beide Gottheiten im Giebelfelde ſelbſt keinen Raum finden, kein anderer Ausweg übrig, als dieſelben oben über das Geſimſe des Giebels, das iſt auf die Akroterien zu ſtellen. Allein wem könnte vernünftigerweiſe ſo etwas einfallen? Erſtlich würde bei dieſer Art von Aufſtellung Apollo und Diana ganz zur Nebenſache werden, und als eine bloße Giebelverzierung zu betrachten ſeyn, die mit den im Giebelfelde aufgeſtellten Niobiden in gar keiner Verbindung ſtehe. Denn, wie wäre dies möglich, da die im Giebelfelde aufgeſtellten Niobiden durch den vorſpringenden Kranz des obern Geſimſes gedeckt ſind; folglich von den auf den Akroterien ſtehenden Gottheiten weder geſehen, noch weniger beſchoſſen werden können. Eine ſolche Ungereimtheit und artiſtiſche Unſchicklichkeit läßt ſich von einem griechiſchen Künſtler keineswegs denken, noch iſt irgendwo ein ähnlicher Fall durch Beiſpiele aus dem Alterthum zu erweiſen. — Wollte aber jemand dem Apollo und der Diana auf irgend eine Weiſe vor dem Tempel ihren Platz anweiſen, wie ſolche nach den im Giebel ſtehenden Niobiden ihre Pfeile abſchießen, ſo würde dieſes noch lächerlicher ſeyn, da es nicht nur dem guten Geſchmack, ſondern auch der Handlung ſelbſt zuwider iſt, indem ſämmtliche Figuren in die Höhe gerichtet ſind, folglich die Gottheiten nothwendigerweiſe auf einem höhern Standpunkt müſſen geſtanden haben, als die Niobiden ſelbſt, nach welchen ſie ſchießen.

Nach allem dieſem glaube ich die Unhaltbarkeit von Hrn. Cockerells Meinung hinlänglich erwieſen zu haben, und man wird mir wohl zugeben, daß die Gruppe der Niobe für die Aufſtellung in einen Giebel keineswegs geeignet, noch von dem Künſtler, der das Originalwerk verfertigt, jemals dazu beſtimmt geweſen ſey. — —

III. Abſchnitt.

Welches höchſt wahrſcheinlich die urſprüngliche Aufſtellung dieſer Gruppe geweſen.

§. I.

Plinius iſt der einzige Schriftſteller des Alterthums, welcher unſrer Gruppe Erwähnung thut, wenn wir anders annehmen dürfen, daß jene in Florenz befindliche Gruppe der Niobe, wo nicht das Originalwerk, von welchem man ſpricht, doch wenigſtens eine Nachbildung oder antike Wiederholung deſſelben ſey.

Was er darüber ſagt [120]) beſteht in folgenden wenigen Worten: „Man weiß nicht mit Gewißheit, ob Scopas oder Praxiteles die mit ihren Kindern ſterbende Niobe im Tempel des Soſianiſchen Apollo verfertigt hat.“ So wenig dies auch iſt, ſo findet ſich bei genauer Betrachtung doch manches darin enthalten. — Erſtlich erſehen wir daraus, daß man damals in Rom in dem Urtheil über dieſe Gruppe und den Meiſter derſelben getheilt war, und finden, obſchon eine zweifelhafte, doch wenigſtens eine beiläufige Angabe des Meiſters, ſo daß nur blos zu unterſuchen übrig bleibt, ob dem Scopas oder Praxiteles dieſes Kunſtwerk am wahrſcheinlichſten zuzuſchreiben ſey. Doch wollen wir uns dabei gegenwärtig nicht verweilen, ſondern behalten uns vor, am Schluſſe dieſer Abhandlung unſere unmaßgebliche Meinung darüber mit beizufügen. Auch ſezt dieſe Angabe des Plinius etwas voraus, was für uns allerdings ſehr wichtig iſt, nämlich: daß die beiden genannten Künſtler, Scopas und Praxiteles, ſich in dem Styl ihrer Arbeiten ähnlich geweſen. Denn wie hätte ſonſt ein Zweifel entſtehen können, ob die Gruppe von dem einen oder dem andern ſey? Ferner gibt die Angabe des Plinius überhaupt zu erkennen, daß die Gruppe nicht in Rom, ſondern in Griechenland oder Kleinaſien verfertigt und von dort nach Rom gebracht worden, daß folglich die Aufſtellung, welche ſie auch immer in Rom gehabt haben mag, auf jeden Fall als willkührlich zu betrachten iſt.

Auch läßt ſich aus den Worten des Plinius ſchließen, daß ſchon damals dieſe Gruppe der Niobe ohne den Apollo und die Diana beſtanden habe, indem Plinius derſelben wahrſcheinlich würde gedacht haben, wenn ſie damals mit der Gruppe wären verbunden geweſen. Plinius nennt aber blos die mit ihren Kindern ſterbende Niobe, und befeſtigt hiemit unſere oben geäußerte Vermuthung, daß die Bildſäulen der beiden Gottheiten ſchon vor ihrer Verſetzung nach Rom von der Gruppe ſeyen getrennt worden. Die Aufſtellung der Gruppe im Tempel des Soſianiſchen Apollo kann uns daher ganz gleichgültig ſeyn. Denn hier iſt nicht die Frage, zu welchem Zwecke ſolche bei den Römern ſey verwendet worden, ſondern welches ihre urſprüngliche Aufſtellung geweſen, an dem Orte, für den ſie der Künſtler verfertigt hat. — Die Meinungen hierüber haben ſich von jenen ſehr verſchieden geäußert, einige hielten dafür, die Gruppe ſey im Freien aufgeſtellt geweſen. — Andere, ſie ſey im Innern eines Tempels geſtanden. — Andere, außen. — Wieder andere vermutheten, daß ſie in Niſchen geſtanden. — Leztlich, nach Entdeckung der Giebelgruppen auf Aegina, kam man auf den Gedanken, daß auch dieſe Bildſäulen einſt einer Giebelgruppe angehört haben.

Daß man dieſe Bildſäulen kurz noch nach ihrer Ausgrabung und Wiederherſtellung in Form einer von allen Seiten freiſtehenden Gruppe aufgeſtellt hat, ſo wie ſolche noch zu Winckelmanns Zeit in der Villa Medicis zu ſehen

[120]) Plinius, Hist. Nat. 36. Lib. 4. Cap. 8. §.

war, zeugt von der Meinung, welche man damals über ihre urſprüngliche Aufſtellung mag gemacht haben. — Montfaucon und Perrier haben uns Abbildungen davon hinterlaſſen. — Die Mutter ſtand in der Mitte und ihre Kinder im Kreiſe um ſie her. — Obſchon dieſe Art von Aufſtellung nicht tadellos und mit mancherlei Unſchicklichkeiten verbunden war, ſo ſcheint mir dieſelbe dennoch vor allen übrigen Verſuchen, welche man bis jezt vorgenommen hat, den Vorzug zu verdienen, und der urſprünglichen Aufſtellung noch am nächſten zu kommen. Nur hätte man die Bildſäulen nicht von allen Seiten dem Auge blos ſtellen, ſondern ihnen eine Rückwand geben ſollen; indem aus der Art, wie ſie bearbeitet ſind, deutlich hervorgeht, daß ſie großentheils nur zu einer Anſicht beſtimmt waren. — Einen andern Fehler hat man damals bei jener Art von Aufſtellung und zwar darin begangen, daß man auf die Bedeutung und den Ausdruck der Figuren zu wenig Rückſicht genommen und ſie ohne Beachtung ihrer geiſtigen Verbindung nur auf's Gerathewohl zuſammengeſtellt hat.

Daß die Gruppe der Niobe urſprünglich im Innern eines Tempels geſtanden, iſt meines Erachtens gar nicht wahrſcheinlich; denn wie hätte eine ſo große Anzahl von Bildſäulen in dem Innern eines Tempels Raum finden ſollen, namentlich in einem griechiſchen Tempel, deſſen innere Zelle immer ſehr beſchränkt war, ſo groß auch wegen der ihn umgebenden Vorhallen und Säulengänge ſein Umfang von Außen erſcheint! — Um ſo weniger war dieſes bei der Gruppe der Niobe möglich, da die ihr zugehörigen Bildſäulen nicht in einer Reihe an die Mauer hin konnten aufgeſtellt werden, ohne daß die Einheit der Handlung oder die gegenſeitige Verbindung der zuſammengehörigen Bildſäulen völlig aufgelöst worden wäre; denn man wird zugeben, daß dieſe Gruppe nicht als ein Werk architektoniſcher Verzierung zu betrachten ſey, ſondern ein zuſammenhängendes Ganzes bildet, deren Glieder oder Bildſäulen in mehr oder weniger großen Entfernungen nach Erforderniß ihrer Bedeutung oder gegenſeitigen Verbindung ſtehen müſſen, wenn ſie anders den Zweck erfüllen ſollen, wozu ſie der Künſtler geſchaffen hat, nämlich in ihrer Geſammtheit eine dramatiſche Handlung, eine Art theatraliſcher Darſtellung zu bilden. — Denke man ſich nun noch überdies den Apollo und die Diana als unumgänglich nothwendig hinzu, wie ſie in einiger Entfernung auf die Niobiden ihre Pfeile abſchießen; ferner den Abſtand, in welchen ſich der Beſchauer dieſes Kunſtwerks zu ſtellen hat, wenn er daſſelbe mit einem Blick überſchauen will, ſo wird man bald einſehen, daß die Zelle des allergrößten griechiſchen Tempels, ſelbſt die des Parthenons oder des olympiſchen Jupiters zu Agrigent kaum zureichen könne. — Auch läßt ſich keineswegs denken, daß man den ganzen innern Raum mit Ausſchließung jedes andern religiöſen Gebrauchs verwendet habe; es ſey denn, daß der ganze Tempel ſonſt zu nichts anderem beſtimmt geweſen, welche Vorausſetzung aber gegen alle Wahrſcheinlichkeit ſtreitet, indem kein einziges Beiſpiel aus dem Alterthum anzuführen iſt, welches uns zu dieſer Vermuthung berechtigen könnte.

Auch iſt nicht wahrſcheinlich, daß dieſe Gruppe außer dem Tempel, das iſt, unter den Säulenhallen geſtanden, weil hiezu der Raum zu enge und die Figuren, wie aus ihrer Bearbeitung zu ſchließen, nicht dazu beſtimmt waren, in gerader Linie an der Wand hin aufgeſtellt zu werden.

Noch unſtatthafter ſcheint mir die Meinung [121]) derjenigen zu ſeyn, welche glauben, dieſe der Familie der Niobe angehörigen Bildſäulen hätten einſt in Niſchen geſtanden; welcher Art von Aufſtellung ſowohl die Einheit der Handlung, als die ungleiche Größe und Form der Bildſäulen widerſpricht. Denn wie kann man Bildſäulen, welche in ihrer Geſammtheit eine dramatiſche Handlung darſtellen und folglich ein zuſammenhängendes Ganzes bilden, einzeln in Niſchen aufſtellen, ohne zugleich allen Zuſammenhang der Gruppe und die Einheit des ganzen Werks aufzulöſen. Nur in ihrer Geſammtheit ſtellen dieſe Bildſäulen eine Handlung vor, einzeln oder getrennt aber gar nichts. Sie ſind wie Buchſtaben zu betrachten, die, einzeln genommen, nichts ſagen, zuſammengeſtellt aber erſt Worte bilden und einen Sinn erhalten.

Zweitens iſt bei dieſen Bildwerken dieſe Art von Aufſtellung auch deswegen nicht anwendbar, weil ſolche ſowohl in Hinſicht ihrer ungleichen Größe, als ihrer verſchiedenartigen Stellungen keineswegs für Niſchen geeignet ſind; es ſey denn, daß man einer jeden Bildſäule eine andere, ihrer Stellung und Größe angemeſſene Niſche geben wollte. Denn eine Niſche, welche für die Mutter mit der jüngſten Tochter paſſen würde, könnte unmöglich für den jüngſten Sohn ſich ſchicken, da dieſer faſt um die Hälfte in Größe und Breite von der Gruppe der Mutter verſchieden iſt. Eben ſo wenig könnte der älteſte Sohn, welcher, wie wir oben gezeigt haben [122]), mit der jüngern Tochter in eine Gruppe verbunden war, wegen der Breite, die ſolche einnimmt, einen ſchicklichen Raum in einer Niſche finden. — Auch die übrigen Söhne mit ihren ſeitwärts ausgeſtreckten Armen und Beinen, ſcheinen gar nicht für eine ſolche Aufſtellung gemacht zu ſeyn. — Am allerwenigſten aber würde der nach ſeiner ganzen Länge ausgeſtreckt liegende Sohn ſich für eine Niſche ſchicken wollen. Und nimmt man noch überdies an, daß ihm die älteſte

[121]) Siehe Propyläen II. Bandes I. Stück. — Siehe ferner Winckelmanns Kunſtgeſchichte, Weimarer Ausgabe, die 316te Anmerkung zum 9. Buch. 2. Cap. §. 28.

[122]) Man ſehe oben I. Abſchnitt.

Digitized by Google

Tochter zur Seite geſtanden, wie ſolches höchſt wahrſcheinlich, ja ſo zu ſagen durchaus nothwendig iſt, wenn die Bildſäule dieſer Tochter eine Bedeutung haben ſoll, ſo fällt hiemit vollends alle Möglichkeit einer ſolchen Aufſtellung hinweg.

Daß die Gruppe der Niobe auch nie in dem Giebel eines Tempels geſtanden, wie Herr Cockerell vermuthet und andere nach ihm angenommen haben, dies habe ich oben ſchon umſtändlichſt zu erweiſen geſucht.

§. 11.

Es entſteht nun endlich die Frage, welches denn eigentlich die wahre, urſprüngliche Aufſtellung dieſer Gruppe geweſen, ehe ſolche der Stelle entnommen wurde, für welche der Künſtler dieſelbe bearbeitet hat.

Nach Berückſichtigung aller Umſtände und oben angeführten Gründe glaube ich überzeugt zu ſeyn, daß dieſe Gruppe nirgends anders, als auf einem freien Raum auſſerhalb eines Tempels, oder mit andern Worten, in dem den Tempel umgebenden heiligen Bezirk (Τεμενος) aufgeſtellt geweſen; ein Theil der Bildſäulen mag mit ihrer Rückſeite gegen die Mauer geſtanden haben, welche wie gewöhnlich den, den Tempel umgebenden heiligen Raum oder Bezirk umſchloß; aus welcher Urſache dieſelben auch an ihrer Rückſeite ſind vernachläſſigt worden. Die andern aber, welche der Künſtler auf ihrer Rückſeite mehr oder vollſtändig vollendet hat, waren, wie es ſcheint, freiſtehend vor den andern aufgeſtellt. — Die Bildſäulen des Apollo und der Diana konnten zu beiden Seiten der Gruppe auf terraſſenartigen Erhöhungen geſtanden haben, von wo aus ſie die zwiſchen ihnen auf einem etwas niederen Grunde aufgeſtellten Niobiden beſchoſſen, in deren Mitte die Niobe, welche zu dieſer Tragödie die Veranlaſſung gegeben, wahrſcheinlich ihren Standpunkt hatte.

Daß dieſe Art, Gruppen von Bildſäulen aufzuſtellen, bei den Griechen etwas ſehr gewöhnliches geweſen, iſt durch Beiſpiele aus dem Pauſanias, Plinius und andern hinreichend zu erweiſen, von welchen ich die vorzüglichern hier anführen werde, um der von Herrn Cockerell geäuſſerten Behauptung [123]) zu begegnen, „daß dieſe Art von Aufſtellung eine bloße Muthmaßung ſey, die weder in der Autorität der Alten, noch durch irgend ein anderes Beiſpiel ihre Beſtätigung finde.“ — Herr Cockerell muß den Pauſanias mit wenig Aufmerkſamkeit geleſen haben, da er überſehen, wie dieſer Schriftſteller ſo viele Gruppen von Bildſäulen, welche auf dieſe Art aufgeſtellt waren, umſtändlichſt anführt.

[123]) Siehe Cockerell's Schrift über die Aufſtellung dieſer Gruppe.

Plinius [124]) erwähnt einer ſolchen Gruppe von der Hand des Scopas, welche in dem Flaminiſchen Circus zu Rom zu ſehen war und aus folgenden Bildſäulen beſtand: aus der Thetis, den Nereiden, welche auf Delphinen, Seethieren und Meerpferden ſaßen; ferner den Tritonen, dem Chor des Phorkus, Spritzfiſchen und andern Seeungeheuern, welche alle von einer Hand und ſo vortrefflich gearbeitet waren, daß ſie, wie Plinius hinzufügt, dem Künſtler, wenn er auch in ſeinem Leben nichts anders gemacht hätte, allein ſchon die größte Ehre würde gebracht haben.

Pauſanias [125]) in ſeiner Beſchreibung von Griechenland führt eine Gruppe an, welche im heiligen Bezirk zu Delphi aufgeſtellt war und aus folgenden fünf Bildſäulen beſtand: Apollo und Herkules, welche ſich um den Dreifuß ſtreiten; Latona und Diana auf der einen Seite ſuchen den Apollo zu beſänftigen. Die Minerva auf der andern den Herkules. Die Bildſäulen der Minerva und Diana waren von der Hand des Kionis, die übrigen aber von Dipnus und Amyklaus, zweien Korinthiern, gemeinſchaftlich verfertigt.

Ferner erzählt Pauſanias [126]), daß im Altis zu Olympia, nahe bei dem heiligen Platz, Hippodamium genannt, ein ſteinerner Fußboden oder Sockel in der Form eines Halbzirkels befindlich geweſen, auf deſſen Mitte Jupiter nebſt der Thetis und Hemera oder Aurora zu ſehen waren, die den Jupiter um die Erhaltung ihrer Söhne beten. Auf den beiden Enden dieſer Gruppe ſtanden ihre Söhne, Achilles und Memnon, in einer Stellung, als wenn ſie gegen einander kämpfen wollten. Ingleichen vier Griechen gegen eben ſo viele Trojaner, Ulyſſes gegen den Helenus, Menelaus gegen den Paris, Diomedes gegen den Aeneas, und Ajax, Telamons Sohn, gegen den Deiphobus. — Pauſanias ſetzt noch hinzu, daß dieſes Meiſterwerke des Lucius, Sohn des Myron, geweſen, und von den Apolloniern am joniſchen Meere wegen ihres Sieges über die Abanter, aus dem Zehntheil der Beute nach der Einnahme von Thronium, zu Olympia ſeyen errichtet worden. Dieſes Siegesdenkmal beſtand alſo in dreizehn freiſtehenden Bildſäulen, welche zuſammen eine Gruppe ausmachten und auf einem gemeinſchaftlichen Sockel aufgeſtellt waren.

(Die Fortſetzung folgt.)

[124]) Plinius. Hist. Nat. 36. Buch. 4. Cap. 7. §.

[125]) Pausanias. 10. Buch. Phocica. 13. Cap.

[126]) Pausanias. Eliaca. 5. Buch. c. 22.

Digitized by Google

N°. 60.

Kunſt-Blatt.

Donnerſtag, 29. Juli 1830.

Ueber die Gruppe der Niobe und ihre urſprüngliche Aufſtellung.

Von Johann Martin Wagner.

(Fortſetzung.)

Kurz darauf erwähnt Pauſanias [127]) einer andern Gruppe der Art, welche gleichfalls in dem heil'gen Hain zu Olympia aufgeſtellt war. Ich wiederhole hier des Pauſanias eigene Worte: „Das Achäiſche Volk hat die Bild„ſäulen der griechiſchen Fürſten gemeinſchaftlich aufſtellen „laſſen, welche mit einander looſen, wer den Zweikampf „mit dem Hektor, der einen von den Griechen dazu auf„gefodert hatte, antreten ſoll. Sie ſtehen nahe bei dem „großen Tempelhauſe mit Spießen und Schilden bewaff„net. Ihnen gegenüber ſteht auf einem andern Fußboden „oder Sockel Neſtor, der das Loos eines jeden in den „Helm wirft. Derer, die wegen des Hektor looſen, ſind „achte; denn die Bildſäule des neunten, des Ulyſſes, ſoll „Nero nach Rom gebracht haben.“ Nur Agamemnon allein war mit ſeinem Namen bezeichnet, der von der Rechten zur Linken geſchrieben war. Idomeneus hatte einen Hahn auf ſeinem Schilde, ſeine Abkunft von Minos und Helios zu bezeichnen. Auf demſelben Schild war auch der Verfertiger dieſer Bildſäulen in Verſen angezeigt: Unter vielen andern Werken iſt auch dieſes von dem Onatas, welchen Mikon auf der Inſel Aegina gezeugt hat. — Hier haben wir nun abermals eine Gruppe von zehn freiſtehenden Bildſäulen, nämlich neun Helden, welche zum Looſen bereit ſtehen, auf einen gemeinſchaftlichen Sockel oder ſteinernen Fußboden; dieſen gegenüber Neſtor mit den Looſen auf einen beſondern Sockel aufgeſtellt. — Zu gleicher Zeit erſehen wir aus der angeführten Stelle des Pauſanias, daß öfters auch einzelne Bildſäulen, welche urſprünglich zu einer gemeinſchaftlichen Gruppe gehört haben, davon ſind weggenommen worden, wie hier die Bildſäule des Ulyſſes durch Nero nach Rom gebracht ward, während die übrigen zur Zeit des Pauſanias noch an Ort und Stelle in ihrer urſprünglichen Aufſtellung zu ſehen waren. Auf gleiche Weiſe konnte, wie ich ſchon oben bemerkt habe, es auch geſchehen ſeyn, daß die Bildſäulen des Apollo und der Diana, welche bei unſrer Gruppe der Niobe fehlen, vielleicht ſchon früher, als ſie nach Rom kam, von ihr ſind getrennt und zu anderm Gebrauch verwendet worden.

Im Altis zu Olympia war dem Pauſanias zu Folge [128]) noch eine andere Gruppe der Art zu ſehen, welche die Phliuſier als Weihgeſchenk dort aufgeſtellt hatten. Sie beſtand aus ſieben freiſtehenden Bildſäulen, dem Jupiter, dem Aſopus und deſſen Töchtern Nemea, Aegina, Harpinna, Korcyra und Thebe. Dieſe Bildſäulen ſtanden in folgender Ordnung: Zuerſt Nemea, neben ihr Jupiter, der die Aegina ergreift. Bei dieſer ſtand die Harpinna, nächſt welcher Korcyra zu ſtehen kam; dann Thebe und zulezt folgte Aſopus ſelbſt. Hieher gehören auch jene Reitergruppen des Lyſippus. Die eine [129]) davon beſtand aus 25 Reiterbildſäulen, welche die macedoniſchen Freunde genannt wurden, die am Granikus an Alexanders Seite fielen. Alexander hatte ihre Bildſäulen von dem Lyſippus verfertigen und zu Dium in Macedonien aufrichten laſſen, von wo ſpäter Metellus Macedonicus ſie nach Rom bringen und vor ſeinen Portikus aufſtellen ließ. — Ferner eine andere Gruppe [130]), welche Alexanders Löwenjagd vorſtellte und von den beiden Künſtlern Lyſippus und Leochares auf Anordnung des Kraterus, der auch mit dabei vorgeſtellt war, gemeinſchaftlich verfertigt wurde. Kraterus hatte dieſelbe zu Delphi als ein Weihgeſchenk aufſtellen laſſen. Zu den Gruppen freiſtehender Bildſäulen, welche ſich ſelbſt bis auf unſere Zeiten erhalten haben, gehört außer der Gruppe der Niobe zu Florenz auch noch jenes vortreffliche Kunſtwerk zu Neapel, welches unter der Benennung des farneſiſchen Stiers

[127]) Pausanias Eliaca. 5. Buch. c. 25.

[128]) Pausanias. Eliaca. 5. B. c. 22.

[129]) Vellejus Paterc. I. 11. pag. 42. — Plutarch in Vita Alexand. c. 16.

[130]) Plutarch in Vita Alexandri. c. 40.

Digitized by Google

bekannt iſt [131]). Es ſtellt die Brüder Amphion und Zethus vor, welche im Begriff ſtehen, die Dirà an den Stier zu binden, um ſich an derſelben für die ihrer Mutter Antiope angethanen Unbilden zu rächen. Dieſe Gruppe beſteht aus fünf menſchlichen Bildſäulen, dem Stier und einem Hund nebſt mehreren untergeordneten Beiwerken. — Plinius [132]), der ihrer auch Erwähnung thut, gibt den Apollonius und Tauriscus als die Verfertiger dieſes Meiſterwerks an, welches von Rhodus nach Rom gebracht und in den Gärten des Aſinius Pollio war aufgeſtellt worden.

Hieher ſcheint auch eine Gruppe zu gehören, welche in der Großherzoglichen Sammlung zu Florenz, jedoch nur unvollſtändig, vorhanden iſt. — Sie ſtellt die Strafe des Marſyas vor, welche Apollo über ihn verhängte, weil er ſich beikommen ließ, mit ihm einen Wettſtreit in der Muſik einzugehen. — Marſyas iſt an einen Baum aufgebunden, der grauſamſten Strafe gewärtig. — Dazu gehört jene Bildſäule des Schleifers zu Florenz [133]) (il Arrotatore), welche den Scythen vorſtellt, der jene über den Marſyas verhängte Strafe zu vollziehen hatte. — Die Bildſäule des Apollo fehlt, mit welcher, wie es ſcheint, die des jungen Olympus, Marſyas Schüler, verbunden geweſen, welcher den Apollo um Gnade für ſeinen unglücklichen Meiſter anfleht, ſo wie man dieſes auch auf allen geſchnittenen Steinen dargeſtellt findet. Vielleicht, daß jener berühmte Apollokopf, ſonſt in der Giuſtinianiſchen Sammlung befindlich (daher der Giuſtinianiſche genannt), einſt dem zu dieſer Gruppe gehörigen Apollo angehört hat. Die finſtere ſtrenge Miene, ſo wie der Styl dieſes vortrefflichen Kopfs ſcheinen meine Vermuthung zu beſtätigen. Seine Haare über der Stirn, in einen Knoten geſchlagen, überſchatten ſein Geſicht und helfen das Düſtere ſeiner Miene und den Ausdruck unerbittlicher Strenge nur noch vermehren, mit der er, wie es ſcheint, einſt auf den Olympus herabgeſehen, der vielleicht um Gnade flehend, ſeine Knie berührte. — Daß dieſe Gruppe bei den Alten in Ruhm geſtanden, beweiſen die vielen antiken Wiederholungen, welche noch davon vorhanden ſind [134]).

Daß es alſo bei den Alten etwas ſehr Gewöhnliches war, desgleichen aus mehr oder weniger Figuren beſtehende Gruppen im Freien aufzuſtellen, glaube ich hiemit hinlänglich erwieſen zu haben.

§. III.

Hier werde ich nun meine Meinung über die urſprüngliche Aufſtellung der Gruppe, welche ich oben blos ſkizzenhaft hingeworfen, etwas umſtändlicher auseinanderſetzen, obgleich ſich dieſes nicht mit voller Beſtimmtheit thun läßt, weil die zu unſrer Gruppe gehörigen Bildſäulen von der Art ſind, daß nicht wohl zu errathen iſt, welche Verbindung im Einzelnen urſprünglich zwiſchen ihnen ſtattgefunden. So zuverſichtlich auch die Art ihrer Aufſtellung im Allgemeinen anzugeben und durch Gründe zu erweiſen iſt, ſo wird doch alles, was man über die Gruppirung der einzelnen Bildſäulen ſagen mag, immer nur Hypotheſe bleiben; um ſo mehr, da die Gruppe keineswegs vollſtändig iſt, ſondern ſo viele noch dazu gehörige Bildſäulen fehlen. — Was ſich hierüber mit einer Art von Gewißheit ſagen läßt, iſt, daß erſtlich dieſe Gruppe urſprünglich im Freien aufgeſtellt geweſen, ſo zwar, daß ſolche mit dem Rücken gegen eine Wand oder Gebäude müße angeſtanden haben, wie aus der mehr oder weniger vernachläſſigten Rückſeite mehrerer Bildſäulen zu erkennen iſt. — Zweitens, daß, wenn dieſe Gruppe eine Bedeutung haben ſoll, ſolche nothwendig mit den beiden Bildſäulen des Apollo und der Diana müße verbunden geweſen ſeyn, welche auf einer etwas höheren Stelle geſtanden, von wo aus ſie auf die Niobiden ihre Pfeile abſchoßen. Dies ergibt ſich mit Nothwendigkeit aus den Bewegungen und emporgerichteten Blicken der in Florenz vorhandenen Niobiden. Daß ferner dieſe beiden Gottheiten nicht neben einander, ſondern getrennt aufgeſtellt geweſen, iſt höchſt wahrſcheinlich, ſo wie ſolches auch in den zum Theil noch vorhandenen antiken erhobenen Werken der Fall iſt [135]). Auf jenem Sarkophag im Muſeo Pio Clementino ſteht Apollo zur rechten, Diana aber auf der linken Seite. Zwiſchen dieſen beiden Gottheiten, auf einem etwas niederen Standpunkt, hatten die Niobiden ihren Platz. — Aus der verſchiedenartigen Ausführung der Bildſäulen aber läßt ſich der Schluß ziehen, daß einige zunächſt der ihnen zum

[131]) Abbildungen von dieſer Gruppe ſind bei Maffei und Perrier zu finden.

[132]) Plinius Hist. Nat. 36. B. 4. §. 10.

[133]) Von der Bildſäule des Marſyas und der des Schleifers ſind Abbildungen bei Maffei und Perrier zu finden.

[134]) So iſt die Bildſäule des Marſyas außer jenen beiden in Florenz noch einmal zu Rom in der Villa Albani. Noch ein anderesmal findet ſich ſolche in dem Caſino der Villa Pamphili, jedoch nur halb ſo groß, als beide obigen. — Obenerwähnter Kopf des Apollo, ſonſt in der Giuſtinianiſchen Sammlung zu Rom, iſt nun im Beſitz des Herrn v. Portalis in Neuſchatel. — Derſelbe Kopf findet ſich nochmals im Pallaſt des Fürſten Poniatowsky zu Rom von gleich guter antiker Arbeit, nur iſt in der Bearbeitung der Haare eine kleine Verſchiedenheit zu bemerken. Auch läßt ſich aus der Art, wie dieſe beiden Köpfe, namentlich die Haare gearbeitet ſind, vermuthen, daß das Urbild von Bronze geweſen.

[135]) Als z. B. an dem Caſaliſchen Sarkophag im Muſeo Pio Clementino und auf dem Bruchſtück von erhobener Arbeit in der Villa Albani. Siehe Bassirilievi antichi della Villa Albani, illustrati da Zoega. Tom. II. Tab. 104.

Hintergrund dienenden Rückwand, andere etwas mehr davon entfernt, diejenigen aber, welche von allen Seiten gleichmäßig ausgeführt, auch ganz freiſtehend mußten geſtanden haben. Dieſe verſchiedenartige Ausführung gibt uns zugleich auch einen Wink zur Wiederherſtellung der Gruppe. — Die Mutter, die beiden älteren Töchter und der Pädagog ſcheinen dem zu Folge am meiſten im Hintergrunde ihre Stelle gehabt zu haben. — Die etwas jüngere Tochter, der älteſte Sohn, mit der jüngſten Tochter in eine Gruppe verbunden, und der jüngſte Sohn ſcheinen zwar auch im Hintergrunde geſtanden zu haben, doch ſchon etwas mehr vorgerückt, als die erſtgenannten. — Der todt ausgeſtreckt liegende hingegen, der kniende und die beiden übrigen Söhne, ſo wie die beiden Ringer und das Pferd waren, wie es ſcheint, im Vorderraum und zwar ganz freiſtehend aufgeſtellt. — Zu den ganz freiſtehenden Bildſäulen ſind auch die des Apollo und der Diana zu rechnen, welche nothwendigerweiſe auf den beiden Flügeln oder an den Enden des Statuenvereins müſſen geſtanden haben. — Dies wäre ein beiläufiger Entwurf zu der urſprünglichen Aufſtellung dieſer Gruppe, ſo weit ſolche aus der Beſchaffenheit der vorhandenen Bildſäulen ſelbſt hervorgeht und ſich aus den gegebenen Umſtänden erweiſen läßt. — Wie aber jede einzelne Bildſäule geſtanden, ob zur Rechten oder zur Linken; ob ſolche ein wenig mehr von dieſer oder jener Seite zu ſehen war, wird wohl ewig ein Räthſel bleiben, da die vorhandenen Bildſäulen uns zu keinen weiteren Schlüſſen berechtigen, und, wie geſagt, zu viele derſelben fehlen.

Wollte man aber nach dem hier angegebenen Grundplan noch den Verſuch machen, auch den einzelnen Bildſäulen ihre beſtimmte Stelle anzuweiſen und das Gemälde, welches wir bis jezt in blos flüchtigen Zügen entworfen, noch weiter ausführen, ohne grade dabei auf abſolute Gründe zu ſehen, ſo würde ſich ſolches ungefähr auf folgende Weiſe bewerkſtelligen laſſen. — Ich nehme an, daß dieſe Gruppe der Niobe urſprünglich eine Art von Halbzirkel gebildet, in deren Mitte die Mutter mit der jüngſten Tochter als die Hauptperſon des leidenden Theils geſtanden, und zwar ganz im Hintergrund derſelben, dem Gebäude zunächſt, welches dieſem Verein von Bildſäulen zur Rückwand oder Hintergrund diente, wie aus der vernachläſſigten Rückſeite derſelben zu vermuthen. — Auf den beiden Endpunkten dieſes halbzirkelförmigen Vereins von Bildſäulen müſſen meiner Meinung zu Folge auf der einen Seite, und zwar rechts Apollo und zur linken Diana auf erhöhten Fußgeſtellen geſtanden haben, von wo aus ſie auf die in ihrer Mitte tiefer unten aufgeſtellten Niobiden ihre tödtlichen Pfeile abſchoßen. Benannte Bildſäulen der Niobe, des Apollo und der Diana geben uns dem zu Folge die drei Hauptpunkte der ganzen Zuſammenſtellung. Der Niobe zur Rechten ſtelle ich die jüngere der Töchter (in meiner Abhandlung mit No. IV. angegeben) und zu ihrer Linken den jüngſten der Söhne (No. X. [156]), welche ſich geberden, als wollten ſie bei ihrer Mutter Hülfe ſuchen; beide ſind von ihrer Rückſeite vernachläſſigt. — Ich ſtelle hier gefliſſentlich die jüngere der Töchter und den jüngſten der Söhne der Mutter zunächſt, weil ich der Meinung bin, daß ſich die Mutter, als die Hauptfigur, auf dieſe Weiſe weit vortheilhafter herausheben wird, als wenn ſie mit den größern Bildſäulen ihrer ältern Kinder umgeben wäre. Auch iſt es, wie mir ſcheint, natürlicher, daß die jüngſten der Kinder als die furchtſamſten der Mutter zunächſt ſtehen, indem ſie der elterlichen Hülfe am meiſten bedürfen. — Weiter zur Rechten der Mutter, neben der jüngern Tochter IV. weiſe ich dem älteſten der Söhne, mit der jüngſten Tochter verbunden (V.), ſeinen Platz an. — Auf die entgegengeſezte Seite, zur Linken der Mutter, ſtelle ich neben dem jüngſten der Söhne die älteſte Tochter (No. II.), welche, ſo wie der älteſte Sohn, von ihrer Rückſeite wenig bearbeitet iſt. — In einiger Entfernung von dieſer älteſten Tochter mag der todt ausgeſtreckt liegende Sohn (No. VII.) ſeine Stelle finden, auf welchen die älteſte Tochter mit Betrübniß herniederſieht; wodurch eine Art von Gegengruppe dem älteſten Sohne gegenüber entſteht. — Zunächſt dieſer älteſten Tochter, zur Linken der Mutter, denke ich mir noch eine andere Tochter, welche wir zwar nicht beſitzen, deren ehemaliges Daſeyn aber ſich vermuthen läßt, da der nun noch vorhandenen Töchter nur fünfe ſind, folglich ihre Zahl keineswegs vollzählig ſeyn kann. — Dieſer gegenüber zur Rechten der Mutter ſtelle ich neben den älteſten Sohn eine andere Tochter, welche vorhanden und in meiner Abhandlung unter No. III. enthalten iſt. — Neben dieſer Tochter zur Rechten der Mutter ſtelle ich jene Amme auf, welche ich laut den von mir oben angeführten Gründen als urſprünglich vorhanden vorausſetze. — Dieſer Amme gegenüber, zur Linken der Mutter, den Pädagogen. (No. XI.) — — Alle bis jezt genannte Bildſäulen, den liegenden Sohn ausgenommen, ſind von ihrer Rückſeite mehr oder weniger vernachläſſigt, weßwegen ich ihnen im Hintergrund der Gruppe ihren Platz anweiſe. — Gegen die beiden Enden dieſer halbkreisförmigen Aufſtellung, zunächſt den beiden Bildſäulen des Apollo und der Diana, welche zu beiden Seiten dieſen Verein von Bildſäulen ſchließen, denke ich mir zwei Pferde in bäumender Stellung auf jeder Seite, mit einem der Söhne in eine Gruppe verbunden. Das zur Linken der Mutter mit dem Sohne (No. IX.), welcher mit ſeiner ausgeſtreckten Rechten nach etwas zu greifen ſcheint, und, wie aus der

---

[156]) Alle hier vorkommende römiſche Zahlen beziehen ſich auf mein eigenes, oben im I. Abſchnitt 2. Cap. gegebenen Verzeichniß derſelben.

Digitized by Google

Arbeit zu ſchließen, blos vom Rücken zu ſehen war. Die Art, wie dieſe Bildſäule mit dem Pferde verbunden war, mag etwa die geweſen ſeyn, wie der Jüngling an des Pferdes linker Seite ſteht und mit der Rechten den Zügel faßt, im Begriff, ſich auf daſſelbe zu ſchwingen, in welchem Augenblick ihn das verderbliche Geſchoß erreicht. Sein Blick iſt gegen die zürnende Gottheit emporgerichtet. Die Vorderſeite dieſer Bildſäule, welche dem Pferde zugekehrt war, iſt daher weniger ausgeführt, weil er durch das Pferd, mit dem er eine Gruppe ausmachte, größtentheils verdeckt ward. Seine ganze übrige Stellung ſcheint gleichfalls dieſe Vermuthung zu beſtätigen. — Mit jenem Pferde auf der andern Seite, d. i. zur Linken der Mutter, vereinige ich den andern Sohn (No. VI.), ſo zwar, daß er mit dem ausgeſtreckten linken Arm das Pferd hält, dem er den Rücken zukehrt, auf welche Weiſe er eine ähnliche Gruppe bilden wird, wie ſein Bruder (No. IX.) zur Rechten. Nur mit dem Unterſchied, daß jener von der Rückſeite, dieſer aber von vorn zu ſehen iſt. Sein nach vorn ausgeſtreckter linker Arm, der mit dem Mantel umwunden, iſt größtentheils neu und darf daher niemand irre machen. — Dies wären nun diejenigen Bildſäulen, welche meiner Meinung nach die hinterſte Reihe der in Form eines Halbkreiſes aufgeſtellten Gruppe zu bilden hätten. Doch muß ich hier bemerken, daß man ſich hierbei keinen regulären Halbkreis denken darf; auch keine Bildſäulen, die in einer Reihe nebenander ſtehen, ſondern etwas mehr oder weniger gewendet, vor- oder zurückgerückt, ſo wie es der gute Geſchmack, die Bewegung und der Ausdruck einer jeden Bildſäule insbeſondere erfodert. Dieſes Mehr oder Weniger läßt ſich aber, ohne den Verſuch mit den Bildſäulen ſelbſt zu machen, vor der Hand nicht ſo genau beſtimmen; auch ſoll das hier Geſagte blos dazu dienen, eine ungefähre Idee von der urſprünglichen Aufſtellung dieſer Bildſäulen im Allgemeinen zu geben.

In dem Mittelraum dieſes Halbkreiſes nun, den die bereits angegebenen Bildſäulen nach der hier vorgeſchriebenen Ordnung bilden, hätten ſodann diejenigen, welche von allen Seiten gleichmäßig ausgearbeitet ſind, ihren Platz zu nehmen, nämlich: der ausgeſtreckt liegende Sohn (No. VII.), welchem ich in geringer Entfernung vor der älteſten Tochter (No. II.) ſeine Stelle angewieſen. — Dieſem gegenüber, etwa vor der Tochter (No. III.) ſehe ich den kniend Sterbenden. (No. VIII.) — In der Mitte des Halbkreiſes aber, ganz nach vorn, könnten die beiden Ringer, wenn man anders dieſelben wieder unter die Niobiden aufzunehmen gedächte, am zweckmäßigſten aufgeſtellt werden, ſo daß ſolche mit dem Apollo und der Diana, welche zu beiden Seiten die Gruppe ſchließen, in eine faſt gleiche Linie zu ſtehen kämen. Doch können auch dieſe füglich weggelaſſen werden, ohne daß dadurch das Ganze im geringſten geſtört würde, ſo wie ich überhaupt bei Zuſammenſtellung dieſer Bildſäulen keine ſonderliche Rückſicht auf dieſe und andere oben angeführte Bildwerke genommen habe, bei denen nicht abſolut erwieſen werden kann, daß ſie beſtimmt zu dieſer Gruppe gehörten. Blos mit den Pferden machte ich eine Ausnahme, um den beiden Söhnen (No. VI. und No. IX.), deren Stellungen ſonſt nicht wohl zu erklären, einige Bedeutung und der ganzen Gruppe dadurch etwas mehr Mannigfaltigkeit und Gehalt zu geben. — Zwar wäre noch Raum genug für jene obenerwähnten [111]) und wahrſcheinlich zu unſrer Gruppe gehörigen Bildſäulen zu finden geweſen, allein ich unterließ den Verſuch, um nicht die Zahl der Söhne allzuſehr zu vermehren, wodurch, wenn man anders auch eine gleiche Zahl der Töchter annehmen will, der fehlenden weiblichen Bildſäulen zu viel würden, während durch deren Ergänzung die Gruppe eine allzu willkührliche Ausdehnung erhielte. Ich beſchränkte mich daher blos auf den nothwendigen Zuſatz einer Tochter, um ihre Zahl der der Söhne gleich zu halten; dann einer Amme zum Gegenſatz des Pädagogen und zweier Pferde zur beſſeren Gruppirung der beiden Söhne. Unterdeſſen wird, ſo wahrſcheinlich ſich auch dieſe Art von Aufſtellung erweiſen läßt, jede Anordnung oder Zuſammenſtellung, die man mit dieſen Bildſäulen insbeſondere treffen mag, wohl auch fernerhin noch eine Hypotheſe bleiben, bis wir nicht etwa durch künftige Entdeckungen ſicherere Beweiſe über die wahre Zahl dieſer Bildſäulen und ſomit auch nähere Aufklärung über die eigentliche Zuſammenſtellung der Gruppen erhalten werden.

(Die Fortſetzung folgt.)

[111]) Hieher gehören vorzüglich jene zwei Bildſäulen in kniender Stellung, wovon der eine in der Sammlung zu Florenz iſt als Narciſſus bekannt. Siehe oben I. Abſchnitt. IV. Cap. No. III. — Die andere im Beſitze Sr. Königlichen Hoheit des Kronprinzen von Bayern, von welcher ebenfalls oben I. Abſchnitt IV. Cap. No. V. iſt gehandelt worden.

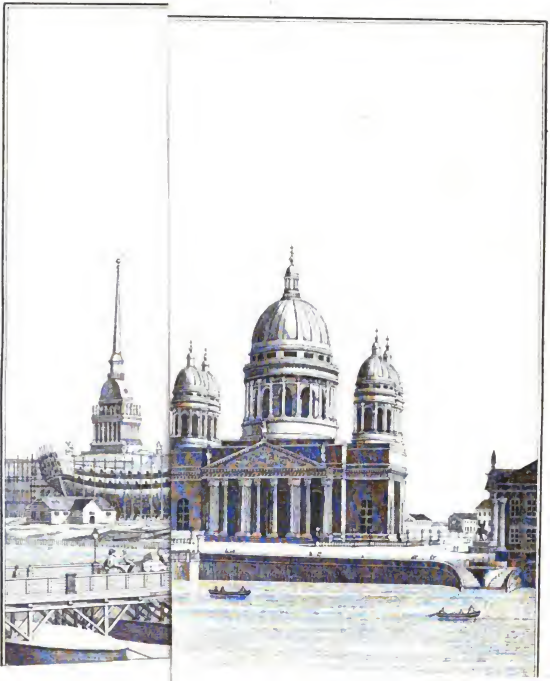
N e k r o l o g.

Hr. Coutan, ein ausgezeichneter Künſtler und Beſitzer einer ſchönen Sammlung von Gemälden der neuern Schule, iſt im Februar zu Paris geſtorben.

B e r i c h t i g u n g.

Im Kunſtblatt No. 58. muß die Ueberſchrift des letzten Artikels, welcher eine Nachricht von Kellers Verzeichniß der in Rom wohnenden Künſtler enthält, ſtatt London „Rom“ heißen.

Digitized by Google



Digitized by Google

Digitized by Google

Nro. 61–65

N°. 66.

Kunſt = Blatt.

Donnerſtag, 19. Auguſt 1830.

Beiträge zur Geſchichte der Kunſt und der Künſtler in Ulm. Von Albrecht Weyermann.

(Fortſetzung.)

Hans Bayer, vielleicht aus vorerwähnter Familie; kommt vor 1461, 1481, 1484. Mit den Initialien L. K. (Lukas Knechtelmann) und den Jahrszahlen 1518 und 1561 iſt der Hochaltar in der Salvationskirche zu Nördlingen bezeichnet. Melchior Bayer, d. ä., ein Silberſchmiedt in Nürnberg, der für den König Sigmund II. von Polen Kunſtwerke verfertigte, ſtarb am 5. Auguſt 1577. Johann Michael Bayer, guter Freskomaler, malte 1645 im Kaiſersheimerhof in Ulm über dem Hausthor das Kaiſerliche und das Kloſterwappen, im J. 1679 Bildniſſe in die Kirche zu Alpeck, in Altheim das Altarblatt, im J. 1681 das Altarblatt zu Böringen und ſtarb 1699; ſeine Tochter Maria Eliſabetha Bayerin, gute Zeichnerin, verfertigte Oelgemälde. (W. 1798, S. 54. W. 1829, S. 16. Haid Beſchreibung von Ulm.)

27. Wyck, Wick, Wickh, eine ſehr alte Ulmiſche Familie: Thomas und Hans Wick, Maler, lebten in Ulm 1416, 1419, Hans war 1419 Büchſenmeiſter, d. i. Ingenieur in Ulm. Heinrich Wyck, ein Deutſcher, wahrſcheinlich aus der Ulmiſchen Familie, berühmt durch die große Thurmuhr, die er im Jahr 1364 auf Befehl des Königs Karl V. von Frankreich verfertigte; ſie war noch 1737 zu ſehen. (Poppe, die Uhrmacherkunſt, S. 60.) Ein Hans Wickh war Hauptmann in Ulm über die Völker, welche dieſe Stadt im ſchmalkaldiſchen Kriege an Jo. Bapt. 1546 abſandte; bei Günzburg war unter Herzog Ulrich von Würtemberg der Sammelplatz. (W. 1798, S. 541. W. 1829, S. 626.)

28. Hans Thomann, Maler in Ulm 1442, 1449; im Jahr 1470 kommt einer gleiches Namens unter den Nürnbergiſchen Malern vor. Jakob Ernſt Thomann arbeitete in Rom. Maiſter Thomann war 1431, 1484 Angelmeiſter in Ulm; Peter Thomann, Stadtpfeifer (Muſikus) ſtarb 1632. W. 1829, S. 569.

29. H. Vidun, Maler, lebte wahrſcheinlich 1468, ich bin über dieſen Namen noch nicht gewiß, vielleicht Witt, Witem, Withow; dieſe Familien lebten in Ulm 1438, 1468, 1473, 1486. Peter de Witte, Kaſpar de Wittwe, Brüder, waren zu Antwerpen geboren 1620, 1621. Ein W., durch deſſen Mitte ein T gezogen, iſt das Monogramm eines Künſtlers 1516.

30. Herlin, eine Malerfamilie; Friederich Herlin aus Ulm, wo er im J. 1455 ꝛc. lebte und arbeitete; im Jahr 1467 kam er von Rottenburg a. d. T. nach Nördlingen, wurde dahin berufen, „weil er mit niederländiſcher Arbeit umgehen kann,“ ſtarb am 12. Oktober 1491. Er arbeitete in dem Charakter und Geiſte der Eyck'ſchen Schule, ſeine Zeichnungen ſind vorzüglich, ſeine Gedanken ſinnreich, ſeine Farben glänzen. Zu ſeinen Arbeiten, die in W. 1829, S. 172 angeführt ſind, wo aber die Jahrzahl in Nr. 1. 1467 heißen muß, gehört:

1) die Fürſtl. Wallerſteiniſche Gallerie verwahrt eine Tafel von ihm. (Kunſtbl. 1824, Nr. 80.)

2) In der Kirche zu Rottenburg a. d. T., auf dem Altar zu St. Jakob oder 12 Botten: acht Altarblätter im Innern deſſelben, mit der Beiſchrift: dieß Werk hat gemacht Friedrich Herlin, Maler 1466. (Winterbachs Geſchichte von Rottenburg.)

31. Jeſſe Herlin, Sohn des vorigen, in Ulm geboren, ſtarb 1510 in Nördlingen, ſeine Arbeiten ſind in W. 1829, S. 172 ꝛc. angezeigt, wo auch die Nachkommen angeführt ſind. Zu S. 174 daſelbſt bemerke ich, daß in der Kirche zu Weilheim noch andere Malereien zu ſehen ſind mit der Jahrszahl 1499 und den Buchſtaben T. S.; wahrſcheinlich bedeuten ſie den Namen des Malers.

32. N. Munderſtadt, Maler in Ulm 1468. W. 1829, S. 350.

33. Hans Schuchlin, Maler 1468, Erasmus Schuchlin, Maler 1497. (W. 1829, S. 512.)

34. Hans Moſer, Maler, kommt vor 1401, 1413, 1416. Hans Haller, den man den Moſer nennt, kommt vor 1460, 1476, 1488; er ſchrieb eine Ulmiſche Chronik, welche die Jahrszahl 1488 führt. (W. 1798, S. 285.)

Digitized by Google

35. Hans Stürmer, guter Oelmaler, wurde uff Eliſabetentag 1477 Bürger in Ulm, kommt wieder vor 1481; ſeine Arbeiten bezeichnete er mit HSTP, d. i. Hans Stürmer Pictor; ein Maler gleiches Namens lebte 1652. (W. 1830, S. 566.)

36. Schiele, Malerfamilie, Hans kommt vor 1480, 1491, 1492. Laur 1499 und 1510, im letzten Jahr wird ſein Bruder Daniel als Bürger angenommen. (W. 1798, S. 467. W. 1829, S. 476.)

37. Joos Edelmann, Maler in Ulm 1484, 1492.

38. Jörg Stöcker, Maler in Ulm, kommt von 1481 bis 1525 öfters vor; von ihm ſiehe W. 1798, S. 487. Zu ſeinen Arbeiten kommt noch:

1) Für eine Tafel in die Neidhartiſche Kapelle zu malen erhielt er 40 Guiden.

2) Für eine andere auf Herrn Symons (eines Kaplans) Altar wurden ihm 35 Guiden bezahit. (Aus den Rechnungen nach Oſwaldi 1495.)

3. In einer vor der Familiengruft der Stadion'ſchen Familie befindlichen, mit der Pfarrkirche verbundenen Kapelle zu Oberſtadion iſt ein tragbarer Altar mit ſchön geſchnitzten, vergoldeten Holzbildern, vorſtellend die Jungfrau Maria mit Jeſus und Johannes auf dem Arm, neben ihr auf der einen Seite die heil. Katharine, auf der andern die heil. Barbara; auf den zwei Altarflügeln iſt ein durch einen Wagenbalken, der über die zwei ſchließenden Leiſten geht, zu Einem verbundenes Gemälde, welches eine Seele an einer an dem Ende des Balkens hängenden Wagſchaale vorſtellt, die durch die große ſchwere Frömmigkeit der Seele tief niedergezogen wird, und die der Teufel, der ſie gern leichter erfinden möchte, mit Beiſtand eines kräftigen Gehülfen an dem andern Ende des Wagenbalken mit aller Anſtrengung niederzudrücken ſtrebt, aber nichts auszurichten vermag. Engel ſehen auf der Seite der Seele dem eiteln Bemühen des Teufels mit ruhiger Freude zu. Unter dieſem Altar ſteht: Jörg Stocker, Maler zu Ulm. 1520. — Anton Stocker, Maler in Ulm, lebte 1493. Der Maler des Hochaltars in der Kloſterkirche zu Blaubeuren, mit doppelten Flügelthüren, worauf auſſen die Leidensgeſchichte Chriſti, innen die Geſchichte Johannes des Täufers gemalt iſt, heißt Stocker, aber ſein Taufname iſt mir unbekannt; der Altar hat die Jahrzahlen 1494 und 1495.

39. Hans Algäer, Maler, kommt 1484 vor.

40. Jakob Rembold, 1481, 1491, 1500, und Johannes Rembold im J. 1618. (W. 1829, S. 415.)

41. Hans Schlumpp, Maler, kommt vor 1455, 1490 und ſtarb 1513 in hohem Alter. Sein Monogramm war ein H, in deſſen Mitte ein S geſchlungen iſt. Sandrat führt einen Kupferſtich vom Jahr 1455 mit dem angegebenen Monogramm an, und dieß wäre der erſte Kupferſtich mit einer Jahrszahl. Der Gegenſtand iſt ein Alter, welcher ein junges Mädchen liebkoſet, indem ſie ihm Geld aus dem Beutel nimmt, ein Gegenſtand, den die alten Meiſter oft bearbeitet haben. (Handbuch für Kunſtliebhaber und Sammler. Von C. C. H. Roſt. I. B. Zürich. 1796. S. 76.)

Franz Varrentrapp in Frankfurt bietet im Jahr 1823 für 100 Gulden aus: Ein Oelgemälde, eine Gebirgslandſchaft, durch welche ein mit Schiffen belebter Fluß läuft; im Vordergrunde ſind Leute auf dem Lande beſchäftigt, ein Schiff auszubeſſern. Auf Holz 2 Schuh 5 Zoll hoch, 3 Schuh 1 Zoll breit; mit demſelben Monogramm und der Jahrszahl 1491 bezeichnet.

42. Ulrich Schmidlin, Maler, kommt vor im Jahr 1476.

43. Hans oder Johannes Widenmann, aus Weißenhorn, arbeitete daſelbſt, in Ulm u. a. O., im J. 1480, 1490, 1493. Sein Monogramm war H W (S. W. 1829 S. 628. Einen Blumenmaler Matthias Widemann, Wytmann führt Fiorillo III. B. S. 215 an.)

44. Hans Heilbronner, kommt als Maler 1490 vor.

45. Schweik, Schwick, Schweiger, Schweiker, Swigger, eine Maler- und Künſtlerfamilie in und aus Ulm; N. Swigger, ein Künſtler, war 1427 Geräthmeiſter in Ulm; Hans Schweigger, Maler, Zeichner und Bildhauer, wurde 1428 mit H. Hartmann, Bildhauer, deſſen Tochtermann er war, Bürger in Ulm, der letztere kommt als Steinmetzel 1417, 1427 vor. Conrad Schweick, Maler, lebte 1490 — 1518, er war in der Künſtler-Confraternität im Auguſtinerkloſter. Georg Schweigger verbeſſerte ein von Veit Stoß in Nürnberg geſchnitztes Crucifix. Anna Schweickartin, Zeichnerin, ſchrieb eine Ulmiſche Chronik, aus 20 Chroniken zuſammengetragen. 1692.

46. Endriß Kuch, Maler 1491, von einem Kunſtwerk von ihm ſiehe W. 1798, S. 375.

47. Maiſter Bartholomäi Thorer 1492, 1499. W. 1829, S. 570.

48. Johann Sigel, Siglin, kommt 1492, Jakob Sigel 1499 vor. W. 1829, S. 536.

49. Hans Abele, Maler 1494, 1495, 1521; im letzten Jahr gab ihm Kaiſer Karl V. einen Adelsbrief; außer ſeiner Kunſt war er auch in andern wichtigen Geſchäften brauchbar.

50. Palin Höpperlin kommt 1481 als Schnitzer und Bildhauer, 1495 als Maler vor, und 1516 war der Schnitzer Palin Brunnenmeiſter.

(Der Beſchluß folgt.)

Digitized by Google

München, im Auguſt.

Der Direktor unſerer Akademie, Hr. P. von Cornelius, hat in der Mitte des vorigen Monats ſeine Freskogemälde in der Glyptothek völlig beendigt. In dem trojaniſchen Saale ward noch dieſes Frühjahr eine der größeren Abtheilungen des Gewölbes, der ſchlafende Diomedes, welcher von Neſtor und Agamemnon geweckt wird, von ihm ſelbſt ausgeführt. Außerdem wurden auch die Arabesken unter ſeiner Leitung durch Neureuther vollendet. — Die beiden Reliefs von Schwanthaler, worin der Kampf bei den Schiffen und der Kampf des Achill mit den Flußgöttern geſchildert iſt, waren ſchon früher eingeſetzt, auch die Stuccaturen, Vergoldungen und farbigen Verzierungen angebracht, ſo daß bereits zu Anfang Juli das Gerüſt abgenommen und die ganze Decke ſammt den drei großen Bildern von unten betrachtet werden konnte. Eine zweite Arbeit beſtand in der Ausmalung der Vorhalle zwiſchen den beiden Freskoſälen. Die Arabeskenverzierungen der Decke waren durch jüngere Künſtler ſchon im vorigen Winter nach Cornelius Entwürfen begonnen und größtentheils fertig gearbeitet, zu den drei hiſtoriſchen Vorſtellungen zeichnete er während dieſer Zeit die Cartons. In dem mittlern Rund ſieht man Minerva, wie ſie den von Prometheus gebildeten Menſchen belebt, in den zwei halbrunden Seitenbildern, den Prometheus von Herkules aus ſeinen Banden befreit, und Pandora, welche neben Epimetheus ſitzend die verhängnißvolle Büchſe öffnet. Dieſe drei ſinnvollen Darſtellungen bilden alſo gleichſam die Einleitung zu den Gemälden der beiden großen Säle. Das erſte Bild wurde von Cornelius ſelbſt, das zweite von Schlotthauer, das dritte von Zimmermann in Fresko ausgeführt, und mit dieſen war die ganze große Freskoarbeit in der Glyptothek, ein Werk von 10 Jahren, beendigt.

Cornelius geht nun unmittelbar an den Entwurf eines Werks von ganz anderem Inhalt und noch größerem Umfang, die Ausmalung der neuen St. Ludwigskirche. Das Gebäude ſteigt unter Prof. Gärtners Leitung bereits über ſein Fundament empor und verſpricht nach dem vor Kurzem vollendeten Modell, ein Werk von großer Schönheit zu werden. Chor, Mittelgewölbe und Kreuzesarme ſollen durch Cornelius mit großen Freskogemälden ausgeziert werden, zu welchen die ausgedehnteſten Räume vorhanden ſind. Das Hauptgemälde des Chors wird noch größer als Michel Angelo's jüngſtes Gericht in der Sixtina.

Um ſich auf dieſe Arbeit durch erneute Anſicht der größten Meiſterwerke vorzubereiten, hat Cornelius vom Könige die Erlaubniß erhalten, den Reſt dieſes Jahres und den kommenden Frühling in Rom zubringen zu dürfen. Die Reiſe dahin hat er bereits am 25. v. M. in Begleitung Schlotthauers angetreten. Mehrere ſeiner Schüler folgen ihm. Er wird während ſeines Aufenthalts in Rom die erſten Cartons für die Ludwigskirche zeichnen, und die Entwürfe zu mehreren andern Werken für öffentliche Gebäude machen. Vor ſeiner Abreiſe wünſchten ihm die zahlreichen Künſtler der Hauptſtadt, darunter die Mitglieder der Akademie und ſeine ſämmtlichen Schüler, noch einen Beweis ihrer Verehrung und Anhänglichkeit zu geben, indem ſie die Vollendung des Werks in der Glyptothek durch ein großes Feſtmahl feyerten, an welchem auch mehrere hohe Staatsbeamte, Mitglieder der Akademie der Wiſſenſchaften und der Univerſität freundlichen Antheil nahmen. Ein großes Transparentgemälde, von Prof. Schnorr im Großen gezeichnet, und von einem Verein junger Künſtler in wenigen Tagen mit Enthuſiasmus ausgeführt, gab in ſchöner und verſtändlicher Allegorie den Grundgedanken der Feyer zu erkennen. — Oben in der Mitte ſah man die Germania thronend, vor ihr König Ludwig, auf deſſen Geheiß die gegenüber ſitzende Bavaria ihr die Glyptothek reicht, deren Modell an den Stufen des Thrones zu ſehen war; über ihr die Fama, welche Bavaria's Ruhm verkündigt. In der untern Abtheilung drei ſtehende, weibliche Figuren, worunter die mittelſte, die deutſche Kunſt, durch zwei Genien neben ihr, welche Tafeln mit den Entwürfen der Deckengemälde der Glyptothek hielten, näher bezeichnet war; die griechiſche Kunſt zu ihrer Rechten und die italiſche zu ihrer Linken, ſetzten ihr den Lorbeer auf, deſſen ſie ſich durch jene großen Werke würdig gemacht. In beſonderen Abtheilungen ſah man zur Seite der griechiſchen Kunſt: Perikles, Phidias und Praxiteles in eine Gruppe vereinigt, und eben ſo zur Seite der italiſchen: Leo X., Michel Angelo und Rafael. Ueber dieſen noch in kleineren Feldern, grau in grau gemalt, zwei einzelne Figuren: Gräcia und Italia. — Der Gedanke, der ſich in dieſem Transparentgemälde ausſprach, war ſo paſſend und verſtändlich, und die Ausführung ſo wohl gelungen, daß es mit allgemeinem Beifall geſehen ward, und nicht wenig zur Erhöhung der Stimmung beitrug, die den ganzen Kreis belebte. Ein junger Künſtler hat unternommen, einen lithographirten, und auf Verlangen auch zu kolorirenden Umriß davon zu liefern.

An der gänzlichen Vollendung der Glyptothek wird fortwährend mit Eifer gearbeitet; ſie iſt für jetzt gänzlich geſchloſſen, und wird erſt zu Anfang Oktobers, wo das ganze Innere beendigt ſeyn ſoll, dem Publikum wieder geöffnet werden. Die großen Bronzethüren an dem vordern Eingang, in der hieſigen Gießerei gefertigt, bilden einen ſchönen Schmuck des Veſtibulums.

Im Kunſtverein, über deſſen Thätigkeit während des vorigen Jahres unſern Blättern noch ein verheißener Be-

Digitized by Google

richt fehlt, ſah man ſeit dieſem Frühjahr mehrere bedeutende Gemälde, welche das Publikum vielfach beſchäftigten. Hr. Riedel aus Baireuth, mit Ablauf des Winters aus Italien zurückgekehrt, hatte mehrere Bildniſſe römiſcher Frauen aufgeſtellt, die wegen ihrer leichten, geiſtreichen und naturgemäßen Ausführung allgemein gefielen. Auch mehrere Bildniſſe von Hrn. Baumbach aus Deſſau, in anderer Art, mit ſeinem fleißigen Pinſel, kräftiger Farbe und ſorgfältiger Modellirung des Einzelnen behandelt, erwarben ſich vielen Beifall und ihrem Verfertiger zahlreiche Beſtellungen.

Mehrere Landſchaften von Hrn. Friedr. Olivier, der ſeinem Bruder Ferdinand von Wien aus hierher nachgefolgt iſt, erregten große Theilnahme, durch Poeſie der Auffaſſung, Wärme des Tons und zarte Ausführung auch der kleinſten Details. Nicht minder drängten ſich die Beſchauer um ein großes Landſchaftgemälde von Hrn. Fries aus Heidelberg, der ſich ebenfalls ſeit vorigem Jahre hier niedergelaſſen hat. Es ſtellt eine Anſicht des Waſſerfalls zu Tivoli, vom Ponte Lupo aus, in Morgenbeleuchtung vor, und iſt in Pouſſin'ſcher Art mit bewundernswürdiger Wahrheit, Farbenkraft und Wirkung gemalt.

In den erſten Tagen des Auguſt wurde die Verſteigerung der erſten Abtheilung der v. Aretin'ſchen Kupferſtichſammlung, beſtehend aus der deutſchen und niederländiſchen Schule, beſchloſſen. Es waren bedeutende Aufträge gegeben, und das Vorzügliche, beſonders aus der niederländiſchen Schule, ging faſt ohne Ausnahme zu hohen Preiſen weg, während das minder Bedeutende, worunter jedoch noch manches Werthvolle war, eigentlich verſchleudert werden mußte. So wurde Rembrandt's Portrait des Advokaten Tolling mit 900 fl., das des Malers Aſſelyn, mit 200 fl. bezahlt. Die italieniſche, franzöſiſche und engliſche Schule werden erſt im nächſten Jahre verſteigert.

Neue artiſtiſche Werke.

3. Die ſchönſten Ornamente und merkwürdigſten Gemälde von Pompeji, Herkulanum und Stabiä ꝛc. von Wilhelm Zahn, königl. preuß. Profeſſor. Heft 2 — 10. Berlin, Reimer 1830. gr. Fol. Preis des Hefts 10 fl. Das erſte Heft haben wir früher angezeigt. Dies Werk zeichnet ſich durch die kolorirten (d. h. farbig lithographirten) Nachbildungen von Ornamenten und ganzen Wänden aus. Die auf den Originalen kalkirten Umriſſe von Figuren und Gruppen ſind größtentheils dieſelben, welche Hr. Zahn ſchon in dem kleinen, in der J. G. Cotta'ſchen Buchhandlung erſchienenen Werke: Neuentdeckte Wandgemälde von Pompeji, in kleinerem Maaßſtabe geliefert hat.

4. Choix d'édifices publics construits ou projetés en France, extraits des archives du conseil des batimens civils, publié avec l'autorisation de son Exc. le Ministre de l'Interieur par MM. Gourlier, Biet, Grillon, et Tardieu, Architectes, Rapporteurs près le conseil. Paris, Louis Colas etc. 1828 — 30, bis jetzt 18 Livr. à 2 fl. 40 kr. Der Titel gibt den Inhalt des Werks genau an, man findet darin eine Menge Entwürfe zu öffentlichen Gebäuden nicht allein in Paris, ſondern in allen Hauptorten von Frankreich. Die Abbildungen ſind in Umriſſen und ziemlich befriedigend.

5. La Piazza del Granduca di Firenze con i suoi Monumenti, disegnati da Francesco Pieraccini, incisi da Gio. Paolo Lasinio e dichiarati da Melchior Misserini. Firenze, Luigi Bardi, 1830. gr. Fol. Preis 18 fl. Enthält folgende Abbildungen: 1) Anſicht der Piazza del Granduca. 2) Anſicht vom Portikus der Uffizj nach dem Palaſt. 3) Anſicht aus der Loggia de' Lanzi. 4) Die Judith des Donatello und die Termini des alten Palaſtes von Baccio Bandinelli. 5) David von Michel Angelo und Herkules und Cacus von Bandinelli. 6) Der Löwe von der Ringhiera des alten Palaſtes und die beiden aus der Loggia de' Lanzi, wovon der eine antik, der andere von Flamminio Vacon gearbeitet iſt. 7) u. 8) Die ſechs antiken Statuen in der Loggia de' Lanzi. Der Sabinerraub von Joh. v. Bologna. 10) Perſeus von Benvenuto Cellini. Die vier Figuren des Piedeſtals ſind auf Taf. 9. u. 10. mit abgebildet. 11) Basreliefs von Benv. Cellini und Joh. v. Bologna für die ebengenannten Gruppen. 12) Reiterſtatue. Cosmus I. von Johann v. Bologna. 13) 14) u. 15) Reliefs am Piedeſtal derſelben. 16 — 20) Der Brunnen auf der Piazza del Granduca v. Bart. Ammannati. Die Figuren ſind in Umriſſen, nicht ganz tadellos gezeichnet; die Anſichten ſind in Aquatinta geäzt, ausgenommen die beigegebene No. 21), welche in gutem Umriß den Plan nach ſeiner Beſchaffenheit im 16ten Jh. zeigt. Der Text iſt zwar hiſtoriſch genau, aber weitſchweifig.

6) Sammlung architektoniſcher Entwürfe von Schinkel. 13 — 16tes Heft. Berlin, Wittich. 1829. Enthalten Nr. 79 — 84. Die neuerbaute Kirche auf dem Werder'ſchen Markt in Berlin. 85, 86. Entwurf für eine evangeliſche Kirche auf dem, Hrn. v. Houwald zugehörigen Gute Straupitz in der Lauſitz. 87, 88. Erſter Entwurf für den Bau der evangel. Kirche in der Oranienburger-vorſtadt von Berlin. 89, 90. Zweiter Entwurf für denſelben Bau. 91, 92, 93. Dritter Entwurf für denſelben Bau. 94 — 96. Vierter Entwurf. 97 — 100. Fünfter Entwurf. 101, 102. Entwurf zu einem Geſellſchafts-Hauſe im Friedrich-Wilhelms-Garten bei Magdeburg.

Digitized by Google

N°. 67.

Kunſt-Blatt.

Dienſtag, 24. Auguſt 1830.

Künſtlerbiographieen.

Friedrich Weinbrenner. Denkwürdigkeiten aus ſeinem Leben, von ihm ſelbſt geſchrieben. Herausgegeben und mit einem Anhange begleitet von Dr. Aloys Schreiber. Heidelberg, bei Georg Reichard 1829. 298 S. 8.

Von allen Lebensbeſchreibungen die anziehendſten ſind Selbſtbiographien, die entweder zum Behuf eigener Erinnerung, als Tagebücher, oder in der beſtimmten Abſicht geſchrieben ſeyn können, andere von den Ereigniſſen eines merkwürdigen Lebens zu unterrichten. Die erſten ſind die unbefangenſten, reinſten und treueſten; ſie laſſen den Geſchilderten, wenn auch nicht immer vollſtändig, doch nach ſeiner innerſten Eigenthümlichkeit erkennen. In die der zweiten Gattung miſcht ſich oft etwas Abſichtliches — auch der aufrichtigſte kann es oft nicht über ſich gewinnen, ihm Nachtheiliges zuzugeſtehen, Fehler zu verſchweigen; Löbliches hervorzuheben, ſcheint Jedem, der von ſich ſelbſt ſpricht, natürlich. Aber der Grad, in welchem dieß geſchieht, läßt ſich leicht bemerken, und ſo bleiben auch Selbſtbiographien, in denen ſich die Eitelkeit nicht völlig verbergen kann, immer vom größten Werth. Wo freilich ein völliger Mangel an Selbſterkenntniß, eine Ueberſchätzung ſeines Ichs und ſeiner Verdienſte hervortritt, da legt man billig das Buch aus der Hand, wenn man nicht eben aufgelegt iſt, eine Maskerade zu ſehen.

Selbſtbiographien von Künſtlern insbeſondere können in doppelter Hinſicht merkwürdig ſeyn; einmal indem ſie uns das Naturell, den Charakter eines in der Kunſt ausgezeichneten Mannes und die hauptſächlichſten Schickſale ſeines Lebens kennen lehren; zweitens wenn ſie uns mit dem Gang ſeiner künſtleriſchen Beſtrebungen, der Ausbildung und Veränderung ſeiner künſtleriſchen Fertigkeiten und Anſichten bekannt machen. Dieß Letztere iſt jedoch von Selbſtbiographien bildender Künſtler ſelten zu erwarten. Wenige beſitzen die Gabe, noch weniger die Geduld, die Entwicklung ihres Geiſtes und Talentes gleichſam zu controlliren und andern im Zuſammenhang vorzulegen. Daher geben uns alle Tagebücher und Selbſtbiographieen von Künſtlern, von Ghiberti, A. Dürer und Benvenuto Cellini bis auf die neueſte Zeit, mehr Rechenſchaft von ihren Schickſalen und Abentheuern als von ihrem Bildungsgang, von ihren Kunſtanſichten und der Art, wie ſie ihre Aufgabe behandelten. Wir müſſen ſeine Werke hinzunehmen, um zu wiſſen, was dieſer Menſch, der ſich uns ſchildert, als Künſtler geweſen ſey.

Von dieſer Art iſt auch die vorliegende Biographie. Weinbrenner hat die Schickſale ſeines Lebens für ſeine Freunde aufgezeichnet. Er ſpricht von ſich mit dem entſchiedenen, aber völlig anſpruchloſen Selbſtgefühl, welches dem ächten Manne ziemt; ſeine Geſinnung zeigt weder ſchüchterne Beſcheidenheit, noch ſtolze Anmaßung, ſondern eine ſchlichte Aufrichtigkeit, verbunden mit der natürlichen Selbſtliebe, die immer lieber das Gute als das Bedenkliche an ſich erkennt und von ſich ſagt. Ein redliches, frommes Gemüth, deſſen Grund, bei allem Bewußtſeyn angeborner und errungener Vorzüge, Demuth und Dankbarkeit gegen die Fügungen der göttlichen Vorſicht iſt, verbindet ſich in ihm mit dem heiterſten Humor, der ſeiner ſchlichten Erzählung durchgängig eine friſche Farbe und oft jene große Individualität und Lebendigkeit gibt, die uns in Benvenuto's Erzählungen ſeiner Abentheuer ſo ſehr anzieht. Durch alle Lagen des Lebens begleitet ihn jener unbeugſame Arbeitsmuth, der zu jeder tüchtigen und gründlichen Selbſtbildung nöthig iſt, und jene Weltklugheit, die ſich aus jeder Verlegenheit zu retten, überall Mittel und Wege zu ſchaffen weiß, und welcher das Glück nun als wohlverdiente Belohnung nachkommt. In ſchwierigen Lagen beweiſt er ungewöhnlichen Muth und eine Geiſtesgegenwart, die einen feſten Charakter und ein geſundes derbes Naturell erkennen laſſen. Ref. hat den Verſtorbenen nicht perſönlich gekannt; aber was er über ſeine Perſönlichkeit gehört, ſtimmt mit den Schilderungen überein, die er hier ſelbſt von ſich entwirft.

Was der Selbſtbiographie Weinbrenners zur äußeren und inneren Vollſtändigkeit mangelt, hat der Herausgeber in einem Anhang hinzugefügt, unter dem Titel: „Denk-

Digitized by Google

mal der Freundſchaft.“ Er ſpricht hier ſowohl über den frühern Entwicklungsgang, als über die ſpäteren Lebensſchickſale des Mannes, über ſeine Eigenthümlichkeit und ſeine Verdienſte als Künſtler, mit der Kenntniß, aber natürlich auch mit der Vorliebe und Schonung eines langjährigen und vertrauten Freundes. Eine kalte Beurtheilung von Weinbrenners Werken, wird kein billig Denkender hier erwarten; der Freund ſpricht als Freund, und als ſolcher gibt er uns ein treues, belebtes und anziehendes Gemälde.

Statt einer trockenen Anzeige von Weinbrenners Schickſalen, die der Herausgeber des Buches ſchon im Kunſtblatt ſelbſt (1826. Nr. 25.) mit wenigen treffenden und charakteriſtiſchen Linien verzeichnet hat, geben wir einige kleine Bruchſtücke aus der Schilderung ſeines Aufenthaltes in Italien, welche als Belege zu dem oben Geäußerten dienen können, wobei wir bedauern, gerade die intereſſanteren Abſchnitte, z. B. die Erzählung von ſeinem Prozeß in Rom und ſeiner Reiſe nach Mailand, wegen ihrer größeren Ausdehnung nicht mittheilen zu können.

* * *

(S. 177.) „Im Jahr 1795 geſchah es, daß ſich die Galloten der beiden päpſtlichen Galeeren zu Civita Vecchia, die ungefähr 500 Mann zählten, frei machten, und, nachdem ſie an das Land geſtiegen waren, ſo lange bis ſie nach und nach wieder aufgefangen wurden, das römiſche Gebiet ſehr beunruhigten und beſonders den Reiſenden gefährlich wurden. Die Sträflinge jener beiden römiſchen Galeeren hatten nämlich mehrere Jahre hindurch die Ketten, mit welchen ſie an die Ruder angeſchloſſen waren, nach und nach nächtlicher Weiſe durchgeſchliffen, wobei ſie ſich beſonderer Ausdrücke und Zeichen bedienten, und nachdem ſie einmal im Jahr 1795 auf einige Wochen verproviantirt worden und auf die hohe See gingen, ſtreiften ſie auf einmal ihre Feſſeln ab, und ſtellten dem commandirenden Offizier und den wenigen Seeſoldaten frei, ob ſie ſich gegen ſie vertheidigen, oder aber entwaffnet an's Land geſetzt ſeyn wollten. Aus Furcht, der Mehrzahl unterliegen zu müſſen, wählten die Soldaten das Letztere. Nachdem ſie ihren Schiffsvorrath verzehrt hatten, ſtiegen ſie bis auf einen einzigen türkiſchen Sklaven, welcher ſchon gegen 10 Jahre bei dieſer ſchlechten Geſellſchaft war, und das Schiff nicht verlaſſen wollte, ebenfalls an's Land, machten Straßen und Dörfer unſicher, und beunruhigten das römiſche Gebiet nicht wenig, indem ſie ſich oft in großen Haufen vor einem Ort oder Kloſter verſammelten und ſehr beträchtliche Contributionen von Geld und Lebensmitteln verlangten, während die andern in kleinen Abtheilungen Mord und Straßenraub verübten.

In dieſer Zeit erhielt ich nun von einigen meiner Freunde, die ſich während des Sommers und der Aria cattiva in Tivoli aufhalten wollten, eine Einladung, um ſie nach Paleſtrina zu begleiten, wo ich ſchon zuvor einigemal war, und ihnen die Ruinen des ſo berühmten Fortuna-Tempels zu zeigen und unterſuchen zu helfen.

Nach den Zeitungsnachrichten hatte man damals zu Paleſtrina mehrere Arkaden, in welchen Statuen in Niſchen ſtanden, entdeckt. Dieſer Ort, ehemals einer der glänzendſten und berühmteſten Punkte in Italien, von deſſen Entſtehung die Geſchichte beinahe gar nichts weiß, war viel zu wenig bekannt, und ſcheint nach den noch daſelbſt vorhandenen Ueberreſten des Tempels, welche ſo weitläufig ſind, daß die gegenwärtig ziemlich große Stadt Paleſtrina kaum den halben Raum deſſelben einnimmt, zu Horaz Zeiten, (der davon Erwähnung thut) wie der epheſiſche Diana-Tempel berühmt geweſen zu ſeyn.

Mit einem meiner Freunde, dem verſtorbenen Hrn. Hof-Kupferſtecher Morace von Stuttgart, welcher während ſeines Aufenthalts in Rom noch nicht aus der Stadt gekommen war und mit uns dieſe Reiſe machen wollte, trat ich den Weg nach Tivoli an. Nach der Verabredung wollten wir dort die andern Freunde zur Reiſe nach Paleſtrina abholen. Da es in der Gegend von Rom im Sommer wegen der Aria cattiva nicht räthlich iſt, den Ort, wo man ſchläft, häufig zu wechſeln, und viele ſogar behaupteten, daß man ohne Gefahr nicht einmal von der ſchlechten Luft weg in der guten ſchlafen dürfe, ſo traten wir in einigen Tagen, nachdem wir alles Merkwürdige in Paleſtrina geſehen, ſchon Morgens 2 Uhr, bei ſehr ſchönem Mondſchein, unſere Rückreiſe nach Rom an, um in einem Tag dahin zu kommen, und unterwegs nicht über Nacht bleiben zu müſſen. Ueberhaupt ſind die Nächte ſo klar, daß man ohne Anſtrengung leſen kann, und ich habe oft während meines Aufenthalts in Rom die daſigen merkwürdigen Gebäude im Mondlicht betrachtet, wo ſie ſich beſonders ſchön ausnahmen, weil ſich dabei viele Kleinigkeiten dem Auge verbergen, und Licht und Schatten nur im Ganzen und in Maſſen wirken.

(Die Fortſetzung folgt.)

Beiträge zur Geſchichte der Kunſt und der Künſtler in Ulm. Von Albrecht Weyermann.

(Beſchluß.)

51. Conrad Merklin, berühmter Maler, auch Dichter in Ulm, blühete 1495, ſtarb im Jahr 1518, ein Zeitgenoſſe und Freund zu Hans Scheifelin und Albrecht Dürer; mit dem letztern führte er einen Briefwechſel in Reimen; im Jahr 1510 ſchreibt er demſelben, er habe eine Tafel auf einen Altar geſetzt, welche allgemeinen Beifall erhalten habe; im Jahr 1507 nahm er

den nachher geſchickten Leonhardt Kaut auf 4 Jahre um 11 Gulden in die Lehre. Kupferſtiche mit C. M. werden ihm zugeſchrieben. Er war in der Künſtler-Confraternität bei den Auguſtinern in Ulm, und wird pictor noster genannt, er hat mithin für dieſes Kloſter Arbeiten geliefert. In der Fürſtl. Wallerſteiniſchen Gallerie ſind einige Blätter von ihm. Für die Stadt Nördlingen verfertigte er mehrere Kunſtwerke laut der Kirchenbau-Rechnungen daſelbſt. Maler Jakob Merklin in Ulm ſtarb im Jahr 1526. (Murr's Nürnberg. Kunſtgeſchichte. B. I. S. 228. W. 1798. S. 593.) W. 1829. S. 318.)

52. Michael Schorpp, Maler, kommt 1495, 1499, 1500, und Auguſtin Schorpp im J. 1511 vor. W. 1829, S. 493.

53. Jodokus, nicht Jakob Hafner, Maler, auch Briefmaler 1499; in der Folge gab es eine Künſtlerfamilie dieſes Namens. W. 1829, S. 152.

54. Jörg Vorler, Bürger und Maler 1499, noch 1517. Marx im Jahr 1521 Maler, und wieder ein Marx war 1542 Ingenieur in Ulm. (W. 1829. S. 45.)

55. Anton Stapf, Maler, kommt vor 1507 u. 1508.

56. Hans Brendle, Maler, im J. 1500, 1508. Friederich Brendle arbeitete in Straßburg, ſein Monogramm F. B. wird auf alten kleinen Kupferſtichen gefunden. Peter Brendle, ein Schüler von Johann Schröter, iſt 1660 in Prag geboren, und ſtarb 1739 zu Kuttenburg, in den Kirchen zu Prag und zu Breslau ſieht man Malereien von ihm. (Fiorillo II. 535. III. 279. 204. W. 1829. S. 667.)

57. Jörg Arnold, Maler 1512 in Ulm, in der Folge eine Künſtlerfamilie, unter denen ſich der Portrait- und Hiſtorienmaler Jonas Arnold, der in Paris, Nürnberg u. a. O. arbeitete, im Jahr 1640 Bürger in Ulm wurde und 1669 geſtorben iſt, beſonders auszeichnete. (W. 1829. S. 9. W. 1798. S. 29.)

58. Sebaſtian Conrad, im J. 1521 Hauspfleger und Maler bei der Pfarrkirchenpflege, im Jahr 1525 kommt er als Stadtammann vor, und der Maler Kaspar Mayer erhielt ſeine Stelle.

59. Henneberger, Georg, Maler und Holzſchneider in Geißlingen, ein lateiniſches H mit einem kleinen b im letzten Strich dieſes Buchſtabens wird auf Holzſchnitten bibliſcher Figuren gefunden, abgedruckt bei Silvan Otmarn zu Augsburg. 1518; er lebte noch 1550.

60. Georg Henneberger, des vorigen Sohn, auch Glasmaler und Holzſchneider in Geißlingen. Im J. 1575 hat er das Bildniß des Ulmiſchen Superintendenten Dr. Rabus in Holz geſchnitten mit dem Monogramm im letzten Strich des lateiniſchen H ein B. Von ihm ſind in der Kirche zu Ueberkingen vielerlei Wappen mit beigeſetzten Namen von Badgäſten geſtiftet, mit der Jahrzahl 1589. In demſelben Jahre, bei der Renovation der Kirche zu Albeck, verfertigte er dahin mehrere gute Gemälde. — Im Julius 1593 wurde er, nebſt den noch übrigen Katholiken zu Geißlingen, nach Ulm für das Religionsamt gefordert und wiederholt vom Papſtthum abgemahnt, er, mit ſeiner Mutter Lucia Hennebergerin und ſeiner Schweſter, erklärte: „daß ſie beim katholiſchen Glauben, ob ſie gleich deſſen keinen Grund gaben, auch ihnen als Laien nicht gebühre zu diſputiren, bleiben wollen; inmaſſen er als Maler doch eher bei den Katholiken als hier ſein Unterkommen finden werde;“ ſie baten um Friſt, um von Geißlingen weg an katholiſche Oerter ziehen zu können. In der Kirchenviſitation zu Geißlingen im J. 1595 wird von ihm klagend vorgebracht, daß er mit ſeinem hochſchwangeren Weibe gen Günzburg gegangen, ſie auch daſelbſt niedergekommen, daß er hier das Kind habe taufen laſſen, und daß er mit dem Paternoſter an katholiſche Oerter gehe. Das erſte entſchuldigte er damit, daß das Kind ſchwach geweſen, dem andern konnte er nicht widerſprechen. (Aus den Akten.) Seine Söhne waren: Georg, Georg Rudolph und Johann Joachim Henneberger, alle Maler. (W. 1798, S. 310. W. 1829. S. 169.)

61. Mayer, eine Malerfamilie in Ulm; folgende waren Maler bei der Kirchenpflege: Kaſpar 1525, Michael 1563 noch 1576, Daniel, Sohn des vorigen, 1588, noch 1610; von ihm hat man eine gute Chronik von Ulm; auf ihn folgte wieder Daniel 1610; Anton 1613. Andere Maler dieſes Namens ſind: Joos, genannt Burlin, kommt vor 1500, 1508, 1511. Conrad, Maler und Dichter 1525; Georg, Maler in Geißlingen; Conrad, Kunſtmaler, geboren 1618, geſtorben 1689, ſein Bild iſt in Kupfer geſtochen, die Künſtler ſind mir unbekannt; man hat von ihm: Helvetiae et Valesiae, caeterorumque Confoederatorum ut et simillimorum populorum Tabula geogr. et hydrogr. nova et exacta, opera et studio Jo. Conr. Gygeri delineata et a Conr. Meyero in aes incisa. A. C. 1657. Bartholomäus, Maler, Zeichner und Geometer, lebte 1666; wieder Bartholomäus, Maler, ſtarb 1729. Schon 1495 kommt der Malergeſell Mayer vor. (W. 1829. S. 301 — 305.)

62. Jakob Glucker, kommt als Maler in Ulm 1526 vor.

63. Conrad Miller, lebte 1526, der W. 1829 S. 322 erwähnte Hemdbruckerthor-Thurm wurde im J. 1827 abgebrochen, wo am 24. December zwei jüdiſche Grabſteine vom J. 1274 und 1306 eingemauert gefunden wurden.

64. Lienhart Kaut, von 1507 Schüler des Malers Conrad Merklin auf vier Jahre mit 14 Gulden Lehrgeld, er machte ſeinem Lehrherrn Ehre; weil er im

Digitized by Google

J. 151 die Flucht ſeines Bruders, des Prälaten Ambroſius Kaut im Auguſtinerkloſter beförderte, ſo beſchloß der Magiſtrat: „Die zween Brüder Anton, Pfarrer in Scharenſtetten und Leonhart, der Maler, ſollen gebunden und mit der ſtrengen Frag bedroht werden.“ (Urkunde.)

65. Gregor Beiel, Maler bei der Kirchenbaupflege; von 1542 — 1563. W. 1829. S. 590.

66. Ulrich Schmied, kommt als Maler 1476 vor; Kaſpar Schmied, Maler bei der Pfarrkirchen-Pflege 1522, noch 1514; Hans Schmied, Maler, lebte 1551. (W. 1829. S. 485. 487.)

67. Enderlin Mördel, Maler, wurde 1549 Bürger in Ulm; Jakob Mördel, Maler, ſtarb 1588. (W. 1829. S. 349.)

68. Chriſtoph Amberger, Sohn des Bürgers und Steinmetzen Lienhart Amberger in Ulm, der 1491 ꝛc. lebte; ein Schüler von Albrecht Dürer, hielt ſich in Nürnberg und Augsburg auf, und ſtarb im letzteren Orte 1550; im J. 1530 malte er den Kaiſer Karl V., der ihn reichlich beſchenkte und in hohen Ehren hielt; das Bildniß iſt in der Königl. Sammlung in Berlin; ein anderes Bild dieſes Kaiſers in jugendlichen Jahren von demſelben Künſtler iſt in Neapel. Sandrat nennt ſein vorzüglichſtes Werk die Geſchichte Joſephs in zwölf Bildern auf Leinwand. An dem evangeliſchen Armenhaus zu Augsburg ſind Gemälde von ihm vorhanden.

Im Königl, Bilderſaal der St. Moritzkapelle zu Nürnberg. Nro. 98. iſt der Martyrertod des heil. Sebaſtian von ihm vorhanden. Der Heilige iſt an einen Baum gebunden und hat, obgleich die Bogenſchützen auf dem zweiten Grund ſtehen, dennoch bereits drei Pfeile von vorne empfangen. Die Zeichnung der Figur iſt nicht ſonderlich, der Kopf nicht ohne Fleiß behandelt, aber ohne Ausdruck, auch die Färbung kann nicht ſehr gelobt werden. Weit beſſer iſt die Rückſeite des Gemäldes, welche den Evangeliſten Lukas als Statue von weißem Material, auf einem Poſtament und in einer Niſche ſtehend, doch mit gefärbtem Geſicht und Händen, darſtellt. Der Kopf iſt zwar ohne Adel, unſtreitig Portrait, aber ſehr wahr behandelt; beſonders muß der Styl im Gewande hervorgehoben werden, da er ganz von der Dürer'ſchen abweicht, und die vielen kleinen, eckigen Falten nicht hat, ſondern mehr an die Vortrefflichkeit der Drapirung gränzt, welche man bei Peter Fiſcher und den alten italieniſchen Künſtlern findet. Es iſt Schade, daß der Bilderſaal kein eigentliches Bildniß von Chriſtoph Amberger hat, der gerade in dieſem Fache ſich vorzüglich auszeichnet.

Karl Guſtav Amberger (ein Bruder oder Vetter oder Sohn?) malte in Hans Holbein Manier, erreichte ihn aber nicht; indeſſen werden ſeine Copien dieſes Meiſters oft für Originalgemälde gehalten. Von einem Amberger, ohne Angabe des Taufnamens, hatte der Kunſthändler Winter aus Heidelberg auf die Oſtermeſſe 1825 zu Leipzig gebracht; die Präſentation im Tempel vorſtellend. (Kunſtblatt 1825, Nr. 56. 1829, Nr. 105. Fiorillo II. Bd. S. 388.)

69. Johann Conrad Mock, Bürger und Maler in Ulm, ſtarb im J. 1572.

70. Lienhart Pflaum, Zeichner, Maler und Bildhauer, lebte als Bürger in Ulm 1550; er beſaß ein eigenes Haus auf dem Garnmarkt, das der Magiſtrat von ihm kaufte, und bauete das Münzhaus mit noch einem andern daraus.

71. Rieder, eine Malerfamilie in Ulm, Georg, im Jahr 1550 als Bürger und Stadtmaler angenommen, ſein Monogramm iſt ein G und R zuſammen verſchlungen; zu W. 1829, S. 420 bemerke man: Nr. 1 verfertigte er 1556, Nr. 2 im J. 1562; ſein Sohn gleiches Namens ſtarb 1575; Johann Moritz ſtarb 1611, er arbeitete auch in Bayern. Franz, Kupferſtecher, arbeitete 1729 in Salzburg. (W. 1829. S. 419 ꝛc.)

72. Röhnlin, ebenfalls eine Malerfamilie, Hans lebte 1560, Jakob, Glasmaler, ſtarb 1583, Philipp, 1586 Stadtmaler, ſtarb 1598, ſeine Söhne waren Hans Philipp, geb. 1569, ſtarb 1621, und Jo. Sebaſtian, Hiſtorienmaler, geb. 1581, geſt. 1632; Hans Jakob lebte 1601, Sebaſtian 1676, Hans Ulrich 1678, und N. Röhnlin 1742. (W. 1829. S. 427.)

Neue artiſtiſche Werke.

7. Denkmäler der deutſchen Baukunſt. — XX. Heft. Der Münſter zu Freiburg im Breisgau. 2te Lieferung. Herausgegeben von Dr. Georg Moller. Darmſtadt. Leske. Enthält: Anſicht der Vorhalle. — Querdurchſchnitt. — Grundriß des erſten und zweiten Stocks des Thurmes. — Details der Säulen. — Grundriß der Kirche. Dieſes und das im vorigen Blatte angezeigte Werk Nr. 6 bleiben ſich in der ſorgfältigen Ausführung immer gleich.

8. Cathédrales françaises, dessinées d'aprés nature et lithographiées par Chapuy, ex-officier du génie etc. avec un texte historique et descriptif. Paris, Engelmann. Livr. 19. 20. 21. Enthalten: Cathédrale d'Alby, mit Erklärung von Alexandre du Mége. — Eglise Notre Dame à Dijon mit Text von F. T. de Jolimont. Die Kreidezeichnungen ſind in dieſen Heften von vorzüglicher Feinheit und Kraft.

Digitized by Google

N°. 68.

Kunſt-Blatt.

Donnerſtag, 26. Auguſt 1830.

Unterſuchungen über den Unterſchied zwiſchen Genre und Hiſtorie in der bildenden Kunſt.

Von E. Förſter.

Nicht leicht hat in irgend einer andern, als in der bildenden Kunſt mehrere Jahrhunderte hindurch eine Art derſelben beſtanden, ohne daß ihre Grenzen näher bezeichnet worden wären. Vor faſt dreihundert Jahren bildete ſich die Genremalerei, und noch heute handelt es ſich um den Unterſchied derſelben von der Hiſtorienmalerei, ja um den Vorzug der einen vor der andern. Der Streit kommt immer wieder, ſelbſt unter Künſtlern, und findet doch kein Ende, weil man zu keiner Begrenzung der Begriffe gelangt. Bald ſind es Scenen aus dem täglichen, vorzüglich dem ländlichen Leben, welche die Genremalerei behandelt, bald ausſchließlich niedrige Gegenſtände, zu denen man ſogar Tyroler rechnet, die ihr Vaterland vertheidigen*). Einige übergeben das ganze Feld der Gegenwart und jüngſten Vergangenheit dem Genre, und vergeſſen, daß dahin alle Monumente neuerer Helden gehören; Andere fragen nichts nach Zeit und Gegenſtand, ſondern nach der Art der Auffaſſung, und nennen Walter Scotts hiſtoriſche Romane mit ihrer bis in's kleinſte gehenden Charakteriſtik — vergleichweiſe — Genreſtücke. Wieder Andere ſagen: „Genremaler ſind Sachmaler, ſie haben ſich aus der Maſſe des Darzuſtellenden irgend eine Gattung, ein genre, erwählt und bleiben in dem abgeſchloſſenen Kreiſe, bei ihrem Fach, als Thier-, Schlachten-, Landſchaft-, Blumen- u. a. Maler,“ dieſe bedenken nicht, daß ſo unter das Genre am Ende die Hiſtorie auch käme, die in Bezug auf ihren Stoff gerade etwas ſehr abgeſchloſſenes Poſitives iſt.

Zu all' dieſem geſellt ſich noch eine Geringſchätzung des Genre im Verhältniß zur Hiſtorie, die nur zur Hälfte begründet iſt. Letztere nämlich gilt als die höhere Kunſt und behauptet den Vortritt in der Geſchichte und Kritik, während die andere dagegen ſich im faſt ausſchließlichen Beſitz der Gunſt des Publikums hält. Was dieſe Gunſt anlangt, ſo will ſie, da in Geſchmackſachen eher die Minorität entſcheidet, ſo viel nicht ſagen, obſchon Einiges: die Menge läuft, wie ſchon zu Sokrates Zeiten, lieber dem Manne nach, der das Schlagen der Nachtigall täuſchend nachahmt, als dieſer ſelber, und bewundert das Menſchenmögliche oder ſich ſelbſt vor dem Spiegel, wozu ſie keines äſthetiſch gebildeten Urtheils bedarf. Indeß bekundet daneben die Freude an Genremalereien auch Sinn für Natur und Leben, und reicht hin, das ſtrenge Urtheil zu mildern, wo nicht ganz zu heben.

Wie der Gunſt des Publikums die Wahrheit — verborgen oder ſichtbar — zu Grunde liegt, ſo iſt ſie auch in den ſcheinbar ſich widerſprechenden Anſichten der Beurtheiler enthalten und kann nur, bei der Unklarheit der bisherigen Beſtimmungen, nicht gerundet hervortreten. — Schärfe derſelben wird, da der Unterſchied kein logiſcher oder etymologiſcher iſt, am ſicherſten auf hiſtoriſchem Wege gewonnen, und wenn auch hier, (wie in der Natur, die Säugethiere unter Fiſchen und Vögeln ſtecken) ein Reſt ſich ergeben ſollte, ſo wird man ihn leicht berichtigen können, in jedem Falle aber zu einer klaren und folgerechten An- oder Einſicht gelangen.

Ehe wir nun das Irrige der gewöhnlichen Angaben weiter aufſuchen und aufdecken, iſt es erſprießlicher, das Wahre derſelben zu erforſchen, ſowohl der Anſicht, welche den Unterſchied in den **Gegenſtand**, als der, welche ihn in die **Auffaſſung** deſſelben ſetzt, und wir werden es in geſchichtlicher Entwicklung leicht finden.

Eine Frage nach Geburt und Vaterland der Genremalerei bringt mehrere andere Fragen mit und ſchiebt ſie vor. Warum behandelt das Genre meiſt niedere Gegenſtände? Wie kommt es, daß die Kunſt in Italien ſich nicht zum Genre wandte?*) Was war die Kunſt in Italien? Was iſt ſie überhaupt ihrem Urſprunge nach?

---

*) Siehe Inland von 1830. Nr. 80. Bilder-Reflexe.

*) Es iſt hier natürlich blos von der Kunſt ſeit dem Mittelalter die Rede. Pompeji hat offenbar Genrebilder unter ſeinen Wandmalereien, deren Geſchichte um ſo weniger hieher gehört, als wenigſtens von dort keine Ver-

Digitized by Google

Es liegt außerhalb der Aufgabe gegenwärtiger Unterſuchung, den Faden der neueren Malerei zu verfolgen, bis wo er an altgriechiſche Kunſt angeknüpft iſt (es wäre ohnehin ein ungebahnter Weg); hier genügt es zu wiſſen, welche Aufgaben die chriſtliche Kunſt, in welcher die Kunſt überhaupt vor etwa fünf Jahrhunderten ihre Wiedergeburt feierte, zu löſen hatte.

Die alte Kunſt ſehen wir in Deutſchland, wie in Italien, im Dienſte der Kirche. Ihre Aufgabe war, beſtimmte heilige Geſtalten, hiſtoriſche, d. h. durch die Geſchichte überlieferte Perſonen vor die Seele andächtiger Schauer zu führen. Die älteſten Werke der Art, die wir in *Italien* finden, zeigen, daß ihre Verfertiger es nicht mit Nachbildung natürlicher Formen zu thun hatten; die überlieferten waren ihnen ſo heilig, wie Name und Geſchichte der Perſon, der ſie angehörten; die Kunſt war eine Sprache, die beides ſchrieb, nur mit eigenen Lettern: *Erinnerung*, im eigentlichen Sinne des Wortes.

Nirgend tritt bei dieſen Kunſtwerken das Beſtreben hervor, dem ausgeſprochenen Gedanken durch die Zuthat der Natürlichkeit einen beſondern Werth zu geben; ja ſelbſt auf die Auffaſſung von Begebenheiten, bei denen das Geſchehenſeyn ſo nahe hinführte zu natürlicher Darſtellung, behielt die einmal begonnene ſymboliſche Weiſe fortdauernd Einfluß, und ſchien mehr im Gemüth als im Auge der Schauenden das Bild erwecken zu wollen.

So zeigte ſich die Kunſt in *Italien* — ganz anders in *Deutſchland*. So weit wir zurückreichen mit Werken der Kunſt, finden wir den weſentlichen Unterſchied, daß den *Ueberlieferungen* hier die *Natur*, einer *blos gedachten* Welt die *wirkliche* gegenüber tritt. — Während die heiligen Geſtalten altitalieniſcher Bildwerke durch großartige Formen und Verhältniſſe, durch Ernſt und Größe im Ausdruck, ihre Geſchichten durch Einfachheit der Darſtellung ſich auszeichnen und in gewiſſer Beziehung über dem Leben ſtehen, verrathen die deutſchen Werke ein treues, fleißiges Nachbilden natürlicher Formen, und eine Werthſchätzung jeder, auch der unbedeutendſten natürlichen Erſcheinung. *Dort bereicherte man das Leben mit der Kunſt, hier dagegen die Kunſt durch das Leben.* Daher treten hier ſchon von Anfang an Bildniſſe an die Stelle heiliger Männer und Frauen, während dort die einzelnen Züge des Geſichts noch faſt aller Naturwahrheit entbehren. Daher aber auch dort *Einheit* und *Wahl*, während die Deutſchen häufig dem *Zufall* unterlagen.

bindung mit der romantiſchen Kunſt, weder in Italien noch gar in Deutſchland ſichtbar iſt. Was das Genre in der Skulptur betrifft, ſo wird es ſpäter berührt werden.

Die treue Nachbildung einzelner Gegenſtände, Gefäße, Zierathen, Stoffe u. ſ. w. erweckte ihr, als ſolcher, Theilnahme und legte ihr einen Werth bei, den die italieniſche Kunſt (vor Einfluß der niederländiſch-deutſchen) nicht kannte. Das Studium nach lebendigem Modell, die Bildniſſe und Aehnliches lehrte das Intereſſe an der Gegenwart, welches ſich, als es ſich ſpäter auch in Italien geltend machte, dort immer nur geſchichtlichen Intereſſen anſchloß. Während Maſaccio, Benozzo, Gozzoli, Ghirlandajo u. a. Männer und Frauen ihrer Zeit als Zuſchauer in ihre Darſtellungen hiſtoriſcher Begebenheiten verſetzten, führte *van Eyck* Karl den Kühnen von Burgund als einen der heiligen drei Könige vor's Chriſtkind, und ließ, indem der heil. Lukas (der ſeiner Zeit gewiß zu Gent oder Antwerpen in Arbeit geſtanden) die Madonna mit dem Kinde malt, im Hintergrunde ohne alle Theilnahme an der vorgeſtellten Handlung, das ganze Straßenleben ungeſtört ſeinen Gang gehen. So begnügte man ſich nicht, das allgemeine Leben der Natur an den einzelnen Geſtalten hervortreten zu laſſen, man ergriff überhaupt jede Gelegenheit, es neben jenen in die Bilder einzuführen, und zeigte, ſtatt des mangelnden Intereſſes für *Kunſtform*, überall mehr Sinn für *lebendige, der bewegten Gegenwart entnommene Darſtellweiſe*.

Auf dieſem Wege fanden die deutſchen Künſtler einen eigenthümlichen Reiz in Zufälligkeiten, womit ſie ihre Bilder ſchmückten, dann mehr und mehr erfüllten, ja endlich, wie Lukas van Leyden u. A. überfüllten *). Unvermerkt wurde der Hauptgedanke verſchoben, verdeckt oder endlich gar zum Bilde hinausgedrängt. Hatte ſchon *Lukas van Leyden* bei einer Kreuztragung Chriſti **) dieſen in ein Gefolge verſteckt, welches er geſehen haben mochte, als man irgend einen Gefangenen, vielleicht gar ein wildes Thier durch die Straßen der Stadt geführt; ſo ſtellte *Wouwermann* einen in Lumpen gekleideten, verwilderten Mann auf eine Anhöhe, auf welcher, und um welche allerlei Volks zu Fuß und zu Pferd, mit Sack und Pack, wie es ſich eben, nichts thuend, in der Welt umhertreibt, ſich verſammelt, theils um ſich, theils um den Prediger auf der Anhöhe bekümmert, und nannte das Ganze dann: *die Predigt Johannis in der Wüſte* ***). *Teniers* ging noch weiter. Er hatte

*) Es gibt ähnliche Erſcheinungen in der italieniſchen Kunſt, indeß reichen ſie nur über die Grenzlinie, ohne ſie zu überſchreiten. Zu dieſen gehört vornemlich Berozzo Gozzoli, deſſen reiche Epiſoden oft die Haupthandlung aus dem Auge rücken.

**) Das übrigens ſchätzbare Bild befand ſich im J. 1824 in den Händen eines Privatmanns zu Aachen.

***) Dieß Bild befindet ſich in der Dresdner Gallerie, ſo wie das nächſtgenannte von Teniers.

eine *Befreiung Petri aus dem Gefängniß* zu malen und löſte die Aufgabe ſo: Im Vorgrunde ſitzen in einer Wachſtube am Spieltiſch Landsknechte und würfeln; andere ſehen zu, oder wärmen ſich, ein Pfeifchen ſchmauchend, am Kamin. Ganz im Hintergrunde, als ging es die Wache gar nichts an, wird Petrus von einem Engel aus dem Gefängniß geführt. — Damit war das allgemeine, zufälliger Erſcheinung unterworfene Beileben zur Hauptſache gemacht; das urſprüngliche Verhältniß war umgekehrt, und die Kunſt hatte ſich, aber freilich an ſich ſelbſt gerächt. Hatte man nun aber auf dieſem Wege die Hauptperſonen auf die Seite geſchoben, was lag überhaupt noch an ihrer Gegenwart? Freute man ſich, etwa auf einem *Tode der Maria* über die künſtliche Nachbildung der Gefäße, des Waſſerſpiegels u. ſ. w., wo ſie Nebenſache waren, um wie viel mehr mußte man ſich darüber freuen, wenn das Auge allein darauf ruhen konnte. Gab die Landſchaft dem Bilde des *heiligen Chriſtoph* einen ſo beſondern Werth, um wie viel konnte dieſer geſteigert werden, wenn man den ganzen Fleiß auf jene verwendete. Verweilte man endlich mit Wohlgefallen in den Nebengäßchen hiſtoriſcher Bilder, ſah dort ein Pferd beſchlagen, hier Hühner verkaufen, Herren und Frauen ſpazieren gehen oder dergleichen, ſo war der Glaube ſehr verzeihlich, daß alle dieß immer mehr das Auge reizen würde, je näher man es demſelben rückte. Zu alledem kam der ſehr bedeutende Umſtand, daß mit der Reformation die Kirche, der bisher die Kunſt faſt ausſchließlich gedient, ſich zum großen Theil dieſer Dienſte entſchlug, und ſie dem Privatintereſſe überließ zum Schmuck des alltäglichen Lebens, das ſich auf der Höhe religiöſer Anſchauungen ſo wenig halten kann, als eine Journalgeſellſchaft auf der Spitze des St. Gotthardt *).

So entſtand in Deutſchland oder den verwandten Niederlanden neben der Darſtellung hiſtoriſcher Perſonen und Begebenheiten eine Nachbildung allgemeiner, ſchlechtweg natürlicher Gegenſtände und zufälliger Erſcheinungen aus dem gegenwärtigen Leben, und konnte und mußte ſich bilden, da, wo man letztern beiden bereits einen großen Werth zugeſtanden; und konnte ſich nicht bilden, wo man, wie in Italien, dieſen Werth nicht in gleichem Umfang anerkannte.

Da aber auf dieſe Weiſe der neuen Kunſt das Intereſſe eines *beſtimmten Gegenſtandes* fehlte, welches die Hiſtorie hat, ſo war ſie gezwungen — denn man fordert von der Kunſt etwas *Beſonderes* — das Allgemeine ihres Stoffes durch größtmögliche Treue der Nachahmung dazu zu machen, was ihr bei der einmal herrſchenden Richtung nicht ſchwer wurde; aber ſie war auch deshalb zugleich an die Gegenwart nicht nur, ſondern vorzüglich an eine niedere gewieſen, weil dieſer das Intereſſe der *Natürlichkeit* im doppelten Sinne abzugewinnen war. Auf dieſem Wege alſo kam die neue Kunſt zu ihrem *Inhalt, ohne gerade ihrem Begriff nach darauf verwieſen oder beſchränkt zu ſeyn.*

(Die Fortſetzung folgt.)

*) Merkwürdig iſt, daß die ſo bedeutende Kölniſche Malerſchule — wenigſtens ſo viel mir bekannt — keinen Genrezweig getrieben, wovon vielleicht der Hauptgrund in der dort nicht gebrochenen Herrſchaft der katholiſchen Kirche zu ſuchen iſt.

Künſtlerbiographieen.

Friedrich Weinbrenner. Denkwürdigkeiten aus ſeinem Leben, von ihm ſelbſt geſchrieben. Herausgegeben und mit einem Anhange begleitet von Dr. *Aloys Schreiber.* Heidelberg, bei Georg Reichard 1829. 298 S. 8.

(Fortſetzung.)

Um meinem Freunde auf der Rückreiſe Monte Porcio, Fraskati u. ſ. w. zu zeigen, mußten wir von dem an dem Bergrücken gelegenen Paleſtrina durch das Thal, welches zwiſchen dieſem und den lateiniſchen Gebirgen liegt, unſern Weg nehmen. Wir mochten nun kaum 1½ Stunde Wegs, ungefähr die Mitte zwiſchen Paleſtrina und Monte Porcia, mit unſern Eſeln und den Eſelstreibern gekommen ſeyn, als wir auf der rechten Seite der Straße drei bis vier Kerls auſſen vor einem alten Mauerwerk ſtehen ſahen. Da ich ſogleich vermuthete, daß dieſe Leute von den päpſtlichen Galeeren entflohene Galioten ſeyn müßten, ſo ſagte ich meinem Freund ganz leiſe: er ſollte ungeſtört auf der linken Seite der Straße hertreiben und den Eſelsführer hinter ſich nachgehen laſſen. Denn da wir dieſen Menſchen nicht entkommen konnten, wenn ſie uns etwas anhaben wollten, ſo hielt ich's für gerathener, gerade zu ihnen hinzureiten und im ſchlimmſten Falle mit ihnen zu tractiren. Während wir ihnen entgegen trabten, und ſie uns erwarteten, ſtopfte ich mir in der Geſchwindigkeit eine Pfeife und verbarg meine Uhrenkette und die mit Schweizer-Kryſtallen beſetzten Hoſenſchnallen, welche ich in Geneve gekauft, damit ich nicht reicher ſchien, als ich war. Indem ich nun von der linken Seite gegen die rechte auf ſie zuritt, ſagte ich, indem ich meine Pfeife hinſtreckte und ihnen einen guten Morgen bot: „Meine Herren, könnt' ihr mir nicht ein wenig Feuer geben? — die Morgenluft iſt ſehr ſcharf, und ich möchte darum gern eine Pfeife rauchen.“ Während nun mehrere aus den Ruinen hinzukamen, zog einer derſelben ein Feuerzeug aus der Weſtentaſche, und nachdem er Feuer geſchlagen hatte, drückte er mir ſelbſt den brennenden Schwamm mit la-

Digitized by Google

chendem Munde auf meine Pfeiſe und ſprach: „Hier, mein Herr, habt ihr Feuer.“ Ohne nur dergleichen zu thun, als kannte ich die ſaubere Geſellſchaft, dankte ich ihm ſehr höflich für die Gefälligkeit, und trieb hierauf meinen Eſel an, um meinen Reiſegefährten, den indeſſen die Furcht weit vorwärts geführt, wieder einzuholen. Unſer Führer, der die verübten Grauſamkeiten dieſer Menſchen kannte, war erſtaunt, daß ich ſo guten Kaufs von ihnen losgekommen. Als wir in Frascati anlangten und dieſen Vorfall erzählten, waren die Leute in äußerſter Verwunderung über den glücklichen Zufall; denn erſt einen Tag vorher hatte das Raubgeſindel auf der nämlichen Straße einen römiſchen Beamten mit ſeinem Diener ermordet. Ueberhaupt war in jener Zeit das Reiſen in Italien, zumal des Nachts, mit den größten Gefahren verbunden, wie ſchon aus der Thatſache erhellt, daß während des Pontificats Pius VI., alſo in 24 Jahren, in dem Kirchenſtaate über 40,000 Menſchen ermordet wurden.“

*

(S. 185.) „Im Tivoli iſt der Eſelsritt ſo gewöhnlich, daß der Wirth denſelben zur Zeche ſchlägt, wenn man ſich gleich keiner Eſel bedient. Zu meiner Zeit zahlte der Künſtler für Wohnung, den Eſel, das Eſſen und Wein, ſo viel man trinken mochte, vier Paoli für den Tag; gegenwärtig ſoll die Zeche täglich nur um einen Paolo geſtiegen ſeyn.

Als wir ungefähr in der Mitte der Villa Adriana vor den ſogenannten Bädern auf unſern Eſeln ankamen, mußten wir vor einer verſchloſſenen Thüre, welche einen Theil dieſes Terrains als eine beſondere Vigna abſchnitt, Halt machen, und daſelbſt anklopfen, und den Vignajuolo rufen, daß er uns die Thüre öffnen, und uns einen Theil der Villa betrachten laſſe. Inzwiſchen ſtürzte Scheiblers Eſel zu Boden, ſo daß er mit dem Thier nicht ganz ſanft im Sande zu liegen kam. Aergerlich über dieſe unangenehme Abſetzung, raffte ſich Scheibler ſchnell wieder zuſammen, ſprang auf und nahm ſeinen Eſel am Strick, welchen er ſtatt des Zaumes um das Maul des Eſels gebunden hatte, um ſelbigen auf dieſe Art wieder aufzuprügeln. Als er das Thier vorn am Kopf aufzog, ſo fiel es hinten bei einem jeden Stockſtreiche tiefer in den Boden hinein, und es war ganz ſonderbar anzuſehen, wie zuerſt die Beine des Eſels, dann ſein Hintertheil bis an den Sattel auf feſtem Erdreich, ohne daß wir im Augenblicke die Urſache wahrnehmen konnten, verſchwand. Da nun endlich der weitere Theil des Eſels mit dem Sattel, der inzwiſchen denſelben ein wenig aufgehalten, ebenfalls zu verſchwinden anfing, ſo merkten wir, daß unter uns ein verborgenes altes Gewölb ſeyn müſſe. Wir ſprangen deshalb alle ſchnell von unſern Eſeln, um dem nun ſchon halb verſunkenen Thier zu Hülfe zu kommen, und es an Strick, Kopf und Ohren auf der Oberwelt zu erhalten. Während wir nun auf dieſe Art den Eſel, aus Furcht, daß derſelbe noch vollends in das Gewölb fallen möchte, ſchwebend mit dem Kopf über dem Boden hielten, was keine geringe Laſt war, ſuchte ein anderer einen andern Zugang in das Gewölbe, und fand auch unweit von uns neben einem Gebüſche eine Oeffnung, durch welche ſich durch Jahrhunderte eine inklinirende bis unten auf den Boden des Gewölbes zulaufende Erdmaſſe angeſchwemmt hatte. Er kroch über dieſes ſchiefe Terrain in die finſtere Oeffnung, und rief uns dann zu, daß wir den Eſel nur mit Seilen, welche wir von den andern Eſeln nahmen, um den Kopf feſtbinden, und dann ihn vollends in das etwa 20—25 Fuß tiefe Gewölbe hinunter laſſen ſollten. Als wir auf dieſe Art den Eſel, halb erſtickt, unten in das dunkle Gewölbe gebracht hatten, entſtand eine neue Verlegenheit. Wir konnten ihn nicht wohl durch die Oeffnung, in welche wir nach und nach zu ihm gekrochen waren, aufrecht heraus bringen, weil das ſchief angeſchwemmte Terrain faſt bis an das Gewölb reichte, und mußten daher den Eſel, welcher am ganzen Körper zitterte, und in dieſer finſteren Stickluft, wo vielleicht ſeit einigen Jahrhunderten kein Menſch mehr hingekommen war, ſich ganz geduldig behandeln ließ, auf die Seite umlegen, und ſo mit Seilen an den Füßen und Ohren durch die Oeffnung über die inklinirende Fläche hinaufziehen. Das arme Thier war an dem Bauch und den Vorderfüßen beſchädigt, ſprang jedoch aus Furcht vor dieſer gefährlichen Stelle ſogleich hinweg, und einige Jahre nach einander bemerkte ich, daß dieſer Eſel niemals wieder an der Stelle, wo er hinein fiel, vorbeizubringen war. Es iſt mir auch ſehr oft in der Villa Adriana aufgefallen, wie die Eſel alle merkwürdige Stellen daſelbſt kennen, wo die Fremden gewöhnlich abſetzen, und ſich dann zu Fuß in die Ruinen begeben. Saß ein Fremder auf einem zu ſolchen Ausflügen ſchon oft gebrauchten Eſel, und ritt einzeln mit demſelben voraus, ſo war das erſte, daß der Eſel an einem intereſſanten Ort, wo der Fremde ſeine Wißbegierde befriedigen konnte, Halt machte, um die übrige Geſellſchaft abzuwarten. Verſtand der Fremde dieſe Zuvorkommenheit nicht, und wollte er den Eſel anſtrengen, weiter vorwärts mit ihm zu gehen, ſo wurde er gewöhnlich abgeworfen, und dem Eſel ſodann von der übrigen Geſellſchaft die Erklärung gegeben, daß er ſeinen antiquariſchen Cours gut verſtehe, weil er den Ort des Abſteigers ſich gemerkt.“

(Der Beſchluß folgt.)

Digitized by Google

N°. 69.

Kunſt = Blatt.

Dienſtag, 31. Auguſt 1830.

Unterſuchungen über den Unterſchied zwiſchen Genre und Hiſtorie in der bildenden Kunſt.

(Fortſetzung.)

So ſtanden Genre und Hiſtorie erſt in, dann neben einander in immer wechſelnder Entfernung, bis auch die Talente ſich trennten und eine abgeſonderte Klaſſe der Genremaler entſtand. Dies würde der Verlauf der Kunſt von van Eyck und ſeinen Zeitgenoſſen zu Quintin Meſſys, Lukas van Leyden, bis endlich zu Teniers und Oſtade ſeyn *).

Nach dieſer Entwicklung liegt der Unterſchied zwiſchen Genre und Hiſtorie nur im Gegenſtand, und die entſprechende Anſicht wäre ſoweit gerechtfertigt.

Inzwiſchen hatte ſich bereits das Feld der Malerei bedeutend erweitert. Neben dem Chriſtenthum hatte die ſ. g. profane Geſchichte ſich geltend, das Studium der Alten die Mythologie bald zum allgemeinen Eigenthum gemacht; dieſe hatte zu Allegorien und Aehnlichem geführt, und man war durch viele Pforten aus dem idealen Himmelreich gegangen. Damit waren Kolliſionen bedingt, Gegenwart und Vergangenheit griffen in einander ein, und da einmal die Kunſt der Kirche nicht ausſchließlich mehr diente, mußte ſich im täglichen Leben eine unerſchöpfliche Quelle ſelbſt der höchſten und reinſten Poeſie aufthun.

Gehörte dieſes nun nicht mehr allein der Genremalerei, ſo konnte und mußte auch der angenommene Begriff derſelben ſogleich über ſich hinauswachſen, und, da auch ſie an hiſtoriſche Aufgaben ging, der Unterſchied von der Hiſtorie — ſtatt am Gegenſtand — an der Auffaſſung deſſelben hervortreten.

Iſt es nämlich charakteriſtiſch für das Genre, durch treue Nachbildung des Natürlichen zu reizen, ſo iſt das Nächſte die Frage nach dieſem Reiz, und man findet ihn in den kleinen Zufälligkeiten des Lebens, in häuslicher oder ländlicher Unordnung (der grata negligentia), in dem Durcheinander und überhaupt in dem abſichtloſen Sichſelbſtgeſtalten der Natur. Dieſer Reiz kann Einen dann allerdings verführen, daß man nur das allgemeine Natürliche am Gegenſtand im Auge behält, etwa am Abraham, daß er ein Hirt, am Petrus, daß er ein Fiſcher war, wie ſich's wohl auch in der Muſik trifft, daß es einem Tonſetzer bei der Kompoſition des Erlkönigs auf den hin- und herwogenden Nebel, beim Fiſcher auf das Wellenrauſchen ankommt, (welches aber ſchon an das Extrem des Genremäßigen gränzt). Die hiſtoriſche Auffaſſung, treu dem erſten Impuls, hält ſich dagegen in geiſtiger Höhe, vermeidet Alles, was nicht durch die einfachſte Erfaſſung des Gedankens der Aufgabe bedingt iſt, hält ſich mehr oder weniger an überlieferte Formen *), welche durch die mannichfaltigen der Natur zwar weiter gebildet, aber nicht verdrängt werden können, und geht nicht ſowohl in die Breite als in die Tiefe der Erſcheinungen pſychologiſch ein. So tritt der Styl, als Eigenthum der hiſtoriſchen Auffaſſung gegenüber der Natürlichkeit des Genre, Wahrheit der Wirklichkeit und die unterſcheidende Erklärung lautet: Die hiſtoriſche Kunſt bedient ſich des Zufalls, allein mit Herrſchaft über ihn; das Genre hingegen wird von ihm beherrſcht; oder mit andern Worten: In der hiſtoriſchen Kunſt iſt der Styl, im Genre dagegen die Natur überwiegend.

Dieſe Unterſcheidung iſt offenbar geiſtigerer Natur, als die erſte, und findet ihre Vertreter unter den Künſtlern ſelbſt, und zwar unter den ausgezeichnetſten der hiſtoriſchen Schule. Wie ſie aber aus der höchſt nachtheiligen Sonderung der Genre- und Hiſtorienmaler hervorgegangen, ſo findet ſie auch nur auf dieſe, nicht auf die Kunſtwerke ſelbſt ihre Anwendung. Sobald man das

*) Dieß hat offenbar zu Abwegen geführt; wie für die Dichtkunſt eine traurige Zeit einbrechen würde, wenn es ſtatt der Dichter nur Gelegenheitsdichter, Theaterdichter, Novellenſchreiber, Erzählungenmacher u. ſ. w. gäbe.

*) Um hier nicht mißverſtanden zu werden, bedürfte es freilich einer weiteren Erörterung des Begriffs: Styl. Da dieß zu weit führen würde, beziehe ich mich nur auf das, was bereits in dieſen Blättern von Herrn Profeſſor Schorn über dieſen Gegenſtand geſagt worden iſt.

Digitized by Google

Letztere verſucht, macht ſie den Streit nur verwickelter, indem ſie die Begriffe verwechſelt, oder wenigſtens an ihren äußerſten Enden faſſet. Bedenkt man nur dieß Eine, daß die Kunſt nie, ſelbſt bei der ſklaviſchſten Nachahmung, die Wirklichkeit giebt, ſondern den Schein derſelben, d. h. ihre Wahrheit fürs Auge, und daß der Unterſchied in der Kunſt nur in der gradweiſen Entfernung von dieſer Wahrheit ruht, daß aber die Maſſe dieſer Entfernungen durch die ſpezielle Form der Darſtellung, die ſich analog den poetiſchen Formen des lyriſchen Gedichts, des Epos, Drama, Romans u. ſ. w. auch in der bildenden Kunſt wiederholen, vorgezeichnet werde, ſo fällt der ſcharfe Dualismus von Genre und Hiſtorie von ſelbſt zuſammen, und es bleibt nur der richtiger und unrichtiger Auffaſſung, und was man etwa nach obiger Erklärweiſe noch genremäßig nennen könnte, (wie Denner'ſche Bildniſſe) wäre eben für das Genre ſelbſt falſch.

Aber noch ein zweiter Irrthum entſpringt aus jener Anſicht. Es würde damit, da ſich die Gränzen weder des Styls, noch gar der natürlichen Darſtellweiſe genau angeben laſſen, eine Scheidelinie in der hiſtoriſchen Kunſt ſelbſt gezogen. Denn hier würde der Vorwurf der Genremalerei — denn ein Vorwurf iſt es in dieſer Beziehung — nicht nur die geſchichtlichen Darſtellungen Murillo's, Rembrandts, Ferdinand Bols *) u. A. treffen, welche meiſt im Materialismus vererdet ſind, ſondern es gilt eine Schule, die als eine der größten und ausgezeichnetſten in der Geſchichte der Kunſtentwicklung ſteht, ich meine die venezianiſche

(Die Fortſetzung folgt.)

*) Ich erinnere an die Engel bei Abraham von Murillo in der Sammlung des Marſchall Soult in Paris, an den Ganymed von Rembrandt in der Dresdner Gallerie u. A.

Künſtlerbiographieen.

Friedrich Weinbrenner. Denkwürdigkeiten aus ſeinem Leben, von ihm ſelbſt geſchrieben. Herausgegeben und mit einem Anhange begleitet von Dr. Aloys Schreiber. Heidelberg, bei Georg Reichard 1829. 298 S. 8.

(Beſchluß.)

(S. 188.) „Ich hatte mir durch Unterricht und verſchiedene Arbeiten einige Hundert Scudi erſpart und als einen Nothpfennig bei Seite gelegt, als ich den letzten Donnerſtag im Oktober 1796, an welchem Tag ſich ein jeder Römer, wie ſchon oben bemerkt, eine beſondere Erholung in den Gärten von Rom oder auf dem Lande zu machen pflegt, die erſte Veranlaſſung erhielt, Rom zu verlaſſen, indem mir meine ganze Baarſchaft geſtohlen und mir hierdurch der erſte Gedanke für die Zurückkehr in mein Vaterland erregt wurde. Da dieſe Geſchichte, welche ich noch obendrein beinahe mit dem Leben bezahlen mußte, meinem übrigen Lebensgang eine andere Richtung gab, und ſie auch ſelbſt die Regierung zum Theil ſchildert, ſo will ich ſie beifügen.

Ich wohnte damals mit meinem Freunde, dem Maler Büry, im dritten Stock im Palaſt Babuene. Da Se. Eminenz der Cardinal Caraffa bei Sr. Heiligkeit Maggior Domo war und deßhalb im päpſtlichen Palais ſeine Wohnung hatte, ſo ſtanden die beiden untern Stockwerke dieſes Gebäudes leer, und weil überhaupt in dieſem weitläufigen Gebäude nur wenig Leute wohnten, mußte es ein Leichtes ſeyn, einen Diebſtahl darin zu verüben. Als ich den obengenannten Tag von Tiſche nach Hauſe kam, fand ich die Gangthüre von unſern Zimmern erbrochen und die Thüre in mein Studierzimmer offen. Ich war darüber ſehr betroffen, doch glaubte ich anfangs, daß die Frau, welche uns bediente, und zu der Zeit, da wir von Hauſe abweſend waren, die Betten ꝛc. beſorgen ſollte, aus Nachläſſigkeit zu ſchließen vergeſſen. Als ich aber in meine Arbeitsſtube trat, und von da aus die ganze Reihe Zimmer bis hinten in die Zimmer meines Freundes, welche ſonſt ebenfalls verſchloſſen waren, offen ſtehen, und auch meine Commode in meinem Schlafzimmer erbrochen ſah, ſo blieb kein Zweifel über mein Unglück. Das erſte war, mich nach meiner Baarſchaft umzuſehen. Allein dieſe, ſo wie auch meine übrigen wenigen Bijouterien, fehlten. Da ich nun unſere Aufwärterin nicht fand, und daher mein erſter Verdacht auf ſie fiel, eilte ich auch in die Zimmer meines Freundes, wo ich ebenfalls die Commode erbrochen und einige Meißel mit einer Jacke eines gemeinen Handwerkers auf dem Boden liegen ſah. Beſtürzt über dieſe Entdeckung eilte ich aus dem Hauſe zu meiner Nachbarin, wo ſich mein Freund ſehr oft aufhielt, um denſelben zu rufen oder ihn von dieſer Frau aufſuchen zu laſſen. Nicht lange nachdem ich wieder in mein Logis zurück war, kam auch Büry ganz beſtürzt nach Hauſe geeilt, indem er gerade den Tag zuvor eine Rolle Geld von hundert Dukaten eingenommen hatte. So rein als man mir meine ganze Baarſchaft genommen, war indeß mein Freund nicht ausgeplündert, indem ſich bei der Unterſuchung fand, daß die Geldrolle beim raſchen Herausziehen der Commodſchublade, hinten unter die in der Schublade liegende gebrauchte Wäſche gekommen war, und deshalb nur die wenigen Scudi, welche in kleiner Münze neben der Rolle lagen, weggenommen waren. Nicht lange, nachdem wir das Visum repertum aufgenommen, kam unſere Aufwärterin, welche

Digitized by Google

ſchon unten im Hauſe den Diebſtahl vernommen, ganz wüthend bei uns an. Da ich nun ſo ganz von allem Gelde entblößt und ohne Hoffnung war, mir bald wieder Etwas zu erwerben oder Einiges von Hauſe zu erhalten, und ich die Frau in Verdacht hatte, daß ſie oder einer ihrer Galane Antheil an dieſem Diebſtahl gehabt, ſie auch verpflichtet war, unſer Logis zu hüten, wenn wir nicht zu Hauſe waren, ſo empfing ich ſie nicht ganz freundlich und ſperrte ſie einſtweilen bis zur näheren Unterſuchung in ein Nebenzimmer ein. Kaum waren zwei Stunden verfloſſen, als Se. Eminenz der Hr. Cardinal Caraffa ſchon den in ſeinem Palaſt gewaltthätig vorgegangenen Einbruch vernommen, und uns deshalb eine obrigkeitliche Perſon zur Unterſuchung des Vorfalls zugeſandt hatte. Bei Vernehmung unſerer Aufwärterin, ob ihr von dieſem Diebſtahl nichts bekannt ſey, oder ſie ſonſten keinen Argwohn habe, war ſie beinahe ganz verzweifelt, daß ich ſie in Verdacht hätte. Dabei glaubte ſie aber, die Schelme ausfindig machen und angeben zu können. Nach dieſem Vorfalle, der mir allerlei Grillen über meine Armuth und meine zukünftige Exiſtenz machte, indem ich bisher noch nie gewohnt war, auf Credit zu leben und meine Koſt und Wohnung immer baar bezahlte, ſuchte ich mich in Allem, und insbeſondere dadurch einzuſchränken, daß ich Abends nicht mehr ausgehen und zu Nacht eſſen wollte. Indeſſen erforderte es mein jugendlicher Appetit und die Anſtrengung meines Körpers bei der Arbeit, daß ich mir Abends gegen neun Uhr oft nur eine Foglietta Wein und einige Schnitte Brochuto oder Salame und etwas Brod von meiner Aufwärterin holen laſſen mußte. Eines Abends, als ich an meinem Arbeitstiſche ſaß, und eben meine Wärterin deßwegen ausgeſchickt hatte, wurde an meiner vordern Gangthüre die Schelle gezogen. In der Meinung, es ſey einer meiner Freunde, der mich zum Nachteſſen abholen wollte (wie es der Fall oft war), ging ich in den Gang und fragte in deutſcher Sprache, wer da ſey? „Non avete paura, aprite Signore!" (Habet keine Furcht, macht auf, mein Herr!) gab mir eine Stimme zur Antwort. In der Meinung, es könne ein Skirro (Gerichtsdiener) ſeyn, welcher mir Auskunft über die Entdeckung der Urheber meines Diebſtahls geben wolle, (denn ausserdem darf kein Skirro in das Palais eines Cardinals oder Prinzen) öffnete ich die Thüre. Allein ich erſchrack nicht wenig, als ich ſogleich zwei Kerls zu mir in den Gang treten ſah, welche mir gerade die zu ſeyn ſchienen, welche unſere Aufwärterin für die Diebe hielt. Beim Hereintreten ſagten ſie: „Seyd Ihr der Herr allhier?" Mit der Bejahung lud ich ſie mit aller italieniſchen Höflichkeit ein, in meine Zimmer vorzugehen, weil ich dadurch Zeit zu gewinnen ſuchte, bis meine Aufwärterin zurückkäme, wo ich mir ſchon getraute, mit ihnen fertig zu werden, indem meine Aufwärterin eine handfeſte Weibsperſon war, und beſtändig einen groſſen Dolch vorn in dem Corſet ſtatt einer ordinairen Planſchete trug. Um dieſe Meuchelmörder zu gewinnen, und ihnen auf keine Art merken zu laſſen, daß ich ihre Anſchläge ahne, bekomplimentirte ich ſie mit ausserordentlicher Höflichkeit als ſehr vornehme Herren und als Engländer, für welche die Römer, wenn ſie etwas gut, wie dieſe es waren, gekleidet ſind, ſo gerne gelten, und ſchrieb mir ihren Beſuch als eine große Ehre zu, während ich ſie mit ſteter Unterbrechung ihres Anliegens gar nicht zu Worte kommen ließ, und ſie ſogar zum Sitzen beredete, damit ſie mir die Urſache ihres Beſuchs auf eine bequemere Art mittheilen könnten. Etwas verlegen fing endlich einer an: „Mein Herr, Sie ſind ein ſehr galanter, höflicher Mann. Um aber keine Zeit zu verlieren, wollen wir ihnen die Urſache unſers Beſuchs mittheilen. Ich bin ein Sculptor (Bildhauer) und mein Freund hier ein Scarpellino (Steinſchleifer) und ſind ebenfalls galant'uomini. Vor ungefähr acht Tagen ſollen Sie und ihr Freund um einige Tauſend Scudi beſtohlen worden ſeyn. Da nun Ihre Magd ausgeſagt hat, daß wir die Diebe ſeyen, und wir deshalb morgen gegen Mittag, als unſchuldige Leute, welche ihr Brod auf eine ehrenvolle Art verdienen, von den Sbirren aufgefangen werden ſollen, was uns auf immer beſchimpfen würde, ſo wollten wir Sie fragen, ob Sie uns gleichfalls für die Diebe halten." „Meine Herren," gab ich zur Antwort, „wie können Sie eine ſo abſcheuliche Frage an mich thun, und von mir vermuthen, daß ich von Ihnen, der ich gegenwärtig das erſtemal das Glück habe, Sie zu ſehen, einen ſo abſcheulichen Argwohn hegen ſollte? Das, was Sie mir von unſerem Diebſtahl und von einer ſo großen Summe ſagen, iſt unwahr, und es lohnt ſich nicht der Mühe, daß man dieſer Kleinigkeit wegen, die uns weggekommen iſt, redet. Was übrigens unſere ungeſcheite Magd geſagt haben ſoll, will ich ihr ernſtlich verweiſen." „Das iſt ſchon recht," entgegneten ſie, „allein Sie müſſen uns jetzt auch mit einem Handſchlag verſichern, daß Sie oder Ihr Freund gleich morgen früh um acht Uhr auf das Gouvernement gehen, und daſelbſt öffentlich anzeigen, daß wir die Diebe nicht waren, weil wir ſonſt auf alle Fälle von den Sbirren ergriffen und eingeſetzt werden, indem Se. Eminenz der Cardinal Caraffa auf unſere Feſthaltung dringet." Ich erklärte hierauf, daß ich ſolches thun wollte, wenn ſie es für keine Beleidigung anſähen, faßte aber zugleich den Vorſatz, den Vorfall am andern Morgen anzuzeigen, denn es war offenbar, das ich die Schelme vor mir hatte. Indem ſie ſich jetzt empfahlen, ſagten ſie, daß ſie in der Gegend der griechiſchen Kirche wohnten und mich alle Mittage an ihrem Hauſe zum Mittageſſen gehen ſähen. Wenn ich ihnen nun morgen frühe mein Verſprechen erfüllt hätte, ſo wollten ſie um Mittag, wenn ich daſelbſt vorbeiginge, auf mich Acht geben und mich dann überzeugen, daß ſie

Digitized by Google

die Künſtler ſeyen, für die ſich ausgäben. Kaum war ich dieſes ſo gefährlichen Beſuches los, als plötzlich meine Magd, die während dieſer Zeit von einem dritten Böſewicht unten vor dem Haus unterhalten wurde, und die beiden Diebe aus dem Hauſe gehen ſah, zur Thür hereinſtürzte, und mich auf den Knieen mit Weinen und Wehklagen um Verzeihung bat, daß ſie ſo lange ausgeblieben und mich dadurch in Lebensgefahr geſetzt hätte, da ich von dieſen Schurken hätte ermordet werden können. — Bald kam auch mein Freund Büry nach Hauſe und erſchrack nicht wenig, als ich ihm das Begebniß mittheilte; dabei wunderte er ſich, daß ich als ein ſonſt eben nicht geduldiger Menſch den Dolchen der Italiener entkommen ſey und ſie zu täuſchen gewußt. —

Rückſichtlich meines Vorſatzes, das Schelmenpaar den andern Tag weiter zu verfolgen, war mein Freund anderer Meinung, und ſagte, wenn ich nicht den andern Morgen die verlangte Erklärung bei der Juſtiz machte, ſo wollte er dieß für ſich thun, weil es uns doch nichts helfe, wenn dieſe Leute beſtraft würden, indem wir uns dadurch nur ihre Freunde auf den Hals laden, und unſere zukünftige Sicherheit in Rom nur mehr gefährden würden.

Den andern Tag, als ich zum Mittageſſen gehen wollte, und bei der griechiſchen Kirche vorbeipaſſirte, wurde mir plötzlich zugerufen, und als ich umſah, ſtanden meine zwei neue Bekannte unter einer Hausthüre und luden mich ein, mit ihnen in ihre Werkſtätte zu kommen, um mich zu überzeugen, daß ſie die Künſtler ſeyen, für welche ſie ſich den Abend zuvor bei mir ausgegeben. Ich trat hinein, und ſie dankten mir ſehr verbindlich, daß ich dieſen Morgen beim Gouverneur meine geſtern verſprochene Erklärung gemacht und die Sache in's Reine gebracht hätte. Der Aerger, den ich auf dieſe unverſchämten Schelme hatte, ließ mir es nicht zu, dieſen Dank anzunehmen, ſondern ich erwiederte ganz dreiſt, daß aus Mangel an Zeit nicht ich, ſondern mein Freund dieſen Morgen bei der Juſtiz geweſen, und ihre verlangte Deklaration, daß ſie nicht die Diebe bei uns geweſen, gemacht hätte. „Daß iſt uns einerlei, kurz wir ſind jetzt von dieſem Verdacht frei geſprochen, ob ihr oder euer Freund ſolches gethan habt,“ erwiederten ſie und zeigten mir ihre hinten am Haus gelegene Werkſtätte, wo dann der eine, um das Anſehen eines Bildhauers zu haben, an einem in Punkte geſetzten Dianenkopf, der andere aber an der Polirung eines kleinen marmornen Obelisken ſcheinbar arbeitete. — Meiner Vermuthung nach war aber weder der eine noch der andere ein Künſtler, und es war mir höchſt wahrſcheinlich, daß die Burſche dieſe Werkſtätte in der Gegend des ſpaniſchen Platzes, wo die meiſten Fremden wohnen, ihrer Gaunerſtreiche wegen gemiethet hatten. Sie konnten auf dieſe Weiſe Alles beobachten, und ſich mehr den Augen der Polizei entzieh n.“

P a r i s.

Während der Umwälzung in den letzten Tagen des Juli waren die Thore des Muſeums kaum erſtürmt, als mehrere Künſtler, Hr. **Leroy**, Maler, und Hr. **Lemaire**, Bildhauer, letzterer auf Koſten eines Soldaten der Garde bewaffnet, mit Hrn. **Cailleur**, an der Spitze der Aufſeher des Muſeums unter dem Rufe: „Es lebe die Charte und die Freiheit!“ — das bewaffnete Volk aufriefen, die Gallerie zu räumen. Man wird den Verluſt keines Meiſterwerks zu bedauern haben. Eine einzige Kugel traf das Gemälde des Einzugs Heinrichs IV. in Paris, in der Hitze des erſten Angriffs; aber das Gemälde der Krönung Karls X. ward in Stücke zerriſſen. Die Büſte Karls X. ward herabgeworfen, und die Gemälde, die ihn vorſtellten, wurden eben ſo wenig geſchont. Man hatte eine Büſte Ludwig XVIII. von ihrer Stelle gebracht; es bedurfte aber nur der Erinnerung, daß er der Urheber der Charte geweſen, für welche man zu den Waffen gegriffen, ſo ward ſie wieder auf ihr Fußgeſtell gebracht. Die koloſſale, oberhalb des Haupteingangs angebrachte Büſte ward verhüllt. Keine Koſtbarkeit, kein Edelſtein ward entwendet, eben ſo wenig die ſilberne Statue, Heinrich IV. als Kind darſtellend, und die ebenfalls ſilberne Statue des Friedens, die den Friedensſaal der Tuilerien ziert.

(Allg. Ztg. 7. Aug.)

V e r ſ t e i g e r u n g.

Die von den berühmten Kupferſtechern: Prof. Joh. Gotthard von **Müller** zu Stuttgart (geſtorben im März 1830) und deſſen früher verſtorbenem Sohne Friederich **Müller**, Profeſſor an der Kunſt-Akademie zu Dresden, hinterlaſſenen Sammlungen von Kupferſtichen, Zeichnungen, Oelgemälde und andern Kunſtgegenſtände werden vom 20. September dieſes Jahres an im Hauſe des erſteren öffentlich verſteigert werden. In dieſen Sammlungen ſind auſſer den Werken fremder Meiſter, beſonders auch die von Vater und Sohn, namentlich mehrere Zeichnungen und Kupferplatten derſelben mit inbegriffen. Näheres über das Ganze enthalten ausführliche Kataloge, welche an alle Kunſt- und Buchhandlungen Deutſchlands verſchickt ſind und durch ſie bezogen werden können.

Digitized by Google

N°. 61.

Kunſt = Blatt.

Dienſtag, 3. Auguſt 1830.

Ueber die Gruppe der Niobe und ihre urſprüngliche Aufſtellung.

Von Johann Martin Wagner.

(Fortſetzung.)

§. IV.

Nun hätte ich zum Schluſſe meiner Abhandlung noch einige Bemerkungen über die Streitfrage mit beizufügen, welchem Meiſter jene der Gruppe der Niobe angehörigen Bildſäulen am wahrſcheinlichſten zuzuſchreiben ſeyen. Denn es war, wie bekannt, ſchon zu Zeiten des Plinius [138]) unentſchieden, ob Scopas oder Praxiteles die mit ihren Kindern ſterbende Niobe verfertigt habe? Und auch in neuerer Zeit hat man hierüber ſehr verſchiedene Meinungen geäußert, indem einige [139]) ſich mehr für den Scopas, andere [140]) mehr für den Praxiteles, wieder andere [141]) hingegen ſich gegen beide erklärt haben. — Es mag zwar ſonderbar, ja ſogar verwegen erſcheinen, nun nach faſt 2000 Jahren, wo weder vom Scopas noch vom Praxiteles ein einziges Originalwerk mehr vorhanden iſt, über ein Kunſtwerk entſcheiden zu wollen, über welches die Zeitgenoſſen des Plinius, im Angeſicht ſo vieler berühmter und zuverläſſiger Arbeiten dieſer Meiſter, ſich nicht beſtimmt zu erklären getrauten. Da nun aber in unſern Tagen einmal zur Mode geworden, es mit der Beſcheidenheit nicht gar zu genau zu nehmen, ſondern dreiſt ſogar über Dinge zu urtheilen und abzuſprechen, die man nicht einmal geſehen hat, ſo unterfange ich mich, zwar nicht als Verehrer dieſer Verfahrungsweiſe, auch nicht in der Abſicht, mir ein entſcheidendes Urtheil anzumaßen, ſondern blos um dieſen Punkt nicht ganz unberührt zu laſſen, einiges darüber beizubringen, da ich doch einmal über dieſen Gegenſtand zu ſprechen unternommen.

Vorausgeſezt nun, dieſe Gruppe der Niobe ſey wirklich diejenige, von welcher Plinius ſagt, daß man zu ſeiner Zeit nicht mit Gewißheit habe angeben können, ob Scopas oder Praxiteles ſie verfertigt, ſo bleibt uns blos zu unterſuchen, welchem von dieſen beiden Künſtlern dieſelbe mit größerer Wahrſcheinlichkeit könne zugeſchrieben werden. — Für allzu gewagt halte ich daher jene Aeußerung der Weimarer Herausgeber von Winckelmanns Kunſtgeſchichte [142]), welche zu beweiſen ſuchen, daß dieſe Gruppe der Niobe weder von Scopas, noch von Praxiteles herrühren könne. — Denn, wie läßt ſich vermuthen, daß man zur Zeit des Plinius, wo noch ſo viele Werke beider Künſtler in Rom vorhanden waren (wie aus des Plinius Anzeige ihrer Werke ſelbſt zu erſehen) ſo gröblich habe irren können? Wie läßt ſich ferner bei der großen Anzahl griechiſcher Künſtler und Kunſtkenner, welche aller Wahrſcheinlichkeit zu Folge ſich damals in Rom befinden mußten, ſo gar wenig Kunſturtheil erwarten, ſo daß man troz all dieſen günſtigen Vorausſetzungen annehmen könnte, man habe ſich in beiden geirrt. Obgleich irren menſchlich iſt, läßt ſich doch immer annehmen, daß von jemand, der eine Sache ſelbſt geſehen und mit andern ähnlichen Werken vergleichen konnte, ein richtigeres Urtheil zu erwarten iſt, als von jemand, der ſolche nicht geſehen, noch zur Vergleichung die nöthige Gelegenheit hatte. Aus welchen Gründen konnten nun wohl die Herausgeber Winckelmanns behaupten, daß dieſe Gruppe der Niobe weder von der Hand des Scopas, noch des Praxiteles ſeyn könne, da wir unſers Wiſſens weder vom Scopas, noch vom Praxiteles ein Originalwerk beſitzen, nach welchem ſich dieſes beurtheilen ließe? Am allerwenigſten läßt ſich ſolches gegen den Scopas behaupten, da uns kein Kunſtwerk von

[138]) Plinius Hist. Nat. 36. B. 5. sect. 8. §.

[139]) Winckelmanns Kunſtgeſchichte Weimarer Ausgabe. 9. B. 2. Cap. 26. §.

[140]) Visconti zum Muſeo Pio Clementino. Tom. I. Tab. 11. pag. 18. und Tom. IV. pag. 33.
Fea zu Winckelmanns Storia. Tom. II. pag. 200.
Böttiger Andeutungen zu 24 Vorträgen der Archäologie. S. 174.

[141]) Die Herausgeber der Weimarer Ausgabe von Winckelmanns Kunſtgeſchichte.

[142]) Siehe die 297ſte Anmerkung zum 9. Buch von Winckelmanns Geſchichte der Kunſt des Alterthums.

Digitized by Google

ſeiner Hand bekannt iſt. Denn von keinem einzigen jener angeblichen Werke des Scopas läßt ſich mit Gründen nachweiſen, daß ſolche ächte Werke ſeiner Hand, oder auch nur Nachbildungen nach denſelben ſeyen. —

Jene erhobene Arbeit, ehemals in der Villa Borgheſe [143]), nun in Paris, von etwa 2½ Palm in der Höhe, welche eine Mänade vorſtellt und worauf die Herausgeber Winckelmanns ſich vorzüglich ſtützen, iſt ein bloßes Bruchſtück eines ſonſt größern Werks, welches, wie es ſcheint, ein Chor von Bachanten oder Mänaden darſtellt, wie man mehrere dergleichen Werke in der Villa Albani und im Muſeo Vaticano aufbewahrt findet, welche ſich in Stellungen und Formen faſt immer wiederholen. Dieſes Bruchſtück nun, welches der moderne Ergänzer, wie es ſcheint, erſt zu einem ſelbſtſtändigen Werke zugearbeitet hat, gibt man für eine Nachahmung nach jener Bachantin von Scopas aus, welche Kalliſtratus beſchrieben [144]). Allein, auch abgerechnet, daß es noch nicht einmal erwieſen iſt, ob jene Beſchreibungen des Kalliſtratus, ſo wie die des Philoſtratus auch wirklich als treue Schilderungen einſt vorhandener Kunſtwerke anzuerkennen, oder nicht vielmehr als bloße redneriſche Aufgaben zu betrachten ſind [145]), durch welche ſolche ihr Talent als Sophiſten zu zeigen ſuchten, ſo trifft ſelbſt dieſe erhobene Arbeit nicht einmal mit jener Beſchreibung des Kalliſtratus überein. Denn hier heißt es ausdrücklich, ſie habe nicht den Thyrſus geſchwungen, ſondern ein geſchlachtetes Thier, welches die Geſtalt der Ziege gehabt, getragen. Da doch in dem Borgheſiſchen Baſſorilievo jene Bachantin mit einem Thyrſus in der Rechten und ſtatt der Ziege mit dem Vordertheil eines Hirſches oder Rehbocks in der Linken vorgeſtellt iſt. Ferner ſpricht Kalliſtratus von einer runden Bildſäule, nicht aber von einem Baſſorilievo, wie jene Borgheſiſche Bachantin iſt, welches im Weſen dieſer Sache einen ſehr bedeutenden Unterſchied macht. Denn eine Stellung, welche für eine runde, freiſtehende Bildſäule berechnet iſt, kann zu einem Baſſorilievo ſchwerlich taugen, und ſo umgekehrt. Man verſuche es z. B. einen Laokoon, einen borgheſiſchen Fechter, eine mediceiſche Venus, einen Apollo von Belvedere ꝛc. in Baſſorilievo zu übertragen, und es wird gewiß etwas ſehr Schlechtes und Ungereimtes herauskommen. Die Sache iſt aber leicht zu begreifen, wenn man nur bedenkt, daß in dieſen beiden Zweigen der Plaſtik ein ganz verſchiedenes Prinzip herrſcht und herrſchen muß, wenn was Gutes herauskommen ſoll. Eine runde freiſtehende Bildſäule muß, wenn ſie ihren Zweck erfüllen ſoll, von allen Seiten dem Auge eine ſchöne, gefällige Anſicht gewähren; folglich muß die Bildſäule ſo angeordnet, und müſſen alle Glieder ſo gegen einander abgewogen ſeyn, daß dem Beſchauer nicht alles auf einmal, ſondern von jeder Seite eine neue Schönheit zur Anſchauung geboten werde, ohne daß er dieſen Kunſtgriff ſelbſt bemerke. — Bei den Figuren in Baſſorilievo dagegen iſt alles blos für eine einzige Anſicht zu berechnen und zu bearbeiten; dabei ſind die Stellungen alſo anzuordnen, daß alle Glieder ſich gefällig dem Hintergrund anſchmiegen, ohne Veranlaſſung zu Verkürzungen zu geben; daher ſind für erhobene Arbeiten Figuren von der Seitenanſicht immer die beſten und zweckmäßigſten. — Wollte man alſo annehmen, ebenbenannte Bachantin der Villa Borgheſe, welche in Baſſorilievo gearbeitet iſt, ſey eine Nachbildung jener Bachantin des Scopas, welche Kalliſtratus als eine runde Bildſäule beſchrieben, ſo muß man nothwendigerweiſe eine Uebertragung vom völlig Runden in Baſſorilievo vorausſetzen, ein Unternehmen, welches unmöglich ohne beträchtliche Veränderungen geſchehen konnte. Was läßt ſich alſo von einer ſolchen freien Uebertragung in einer Größe von 2½ Palm für ein Schluß

---

[143]) Sculture del Palazzo della Villa Borghese. Tom. I. Tab. 14.

[144]) Siehe des Kalliſtratus Beſchreibung der Statuen. Pl. 2.

[145]) Bei jedem unbefangenen, aufmerkſamen Leſer der erwähnten Beſchreibung der Gemälde-Gallerie, welche von den beiden Philoſtraten vorhanden, ſo wie jener der Bildſäulen des Kalliſtratus, werden, ſo wie bei mir unwillkührlich dieſelben Zweifel aufſteigen. Denn es ſind der Stellen ſo viele darin, bei welchen man durchaus nicht begreifen kann, wie alles das, was daſelbſt geſagt wird, in einem Kunſtwerk enthalten ſeyn könne. Bei vielen Stellen iſt es geradezu unmöglich, indem Widerſprüche darin vorkommen, die, auch angenommen, daß bei dieſen Gemälden mehrere Momente der Handlung zugleich in einem Stücke ſeyen enthalten geweſen, dennoch der geſunden Vernunft und dem Vermögen der Kunſt durchaus zuwider ſind. — Vor andern vom Philoſtratus angeführten Gemälden mögen nur zum Beiſpiel dienen: der Bosporus, die Tyrrhenier, die Schweinsjagd u. a. — Es läßt ſich daher, meiner Meinung nach, nichts anders annehmen, als daß dieſe Beſchreibungen der Philoſtraten und des Kalliſtratus entweder blos erdichtet, oder, wenn auch ſolche nicht ganz aus der Luft gegriffen, dennoch durch den übertriebenen, allzublumigen Vortrag und eingemiſchten Unſinn ſo entſtellt worden ſeyen, daß ſolche keineswegs mehr als treue Schilderungen wirklich vorhandener Kunſtwerke zu nehmen ſind, und folglich in dieſem Betracht auch nicht ſehr darauf zu bauen iſt. — Die gleiche Bewandtniß hat es auch mit der Beſchreibung der Bildſäulen vom Kalliſtratus. Nur mit dem Unterſchied, daß, da hier von Bildſäulen, nicht aber von Gemälden die Rede iſt, alſo der Stoff ſeiner Natur nach zu ſolchen redneriſchen Phraſen und phantaſtiſchen Uebertreibungen weit weniger geeignet war, auch die Beſchreibung derſelben nicht ſo blühend und üppig ausfallen konnte, als der Philoſtraten Beſchreibung der Gemälde. Unterdeſſen hat auch Kalliſtratus, troz des weniger günſtigen Stoffs, ſein Möglichſtes gethan, und iſt auch hierin dem Philoſtratus nichts ſchuldig geblieben.

Digitized by Google

auf das Originalwerk und den eigenthümlichen Styl des Künſtlers ſelbſt machen?

Auch ſind von derſelben Bachantin in Baſſorilievo noch mehrere antike Wiederholungen vorhanden, welche, einige kleine Abweichungen abgerechnet, in Stellungen und Formen vollkommen mit einander übereinſtimmen. Z. B. auf einer marmornen Vaſe an der Villa Albani[146]) kommt dieſelbe Mänade in Verbindung mit fünf andern wieder vor. Zwar iſt der obere Theil neu und ihr von dem Ergänzer anſtatt des Rehbocks fälſchlich ein Lorbeerkranz in die Hand gegeben worden, obſchon man die Spuren des ſonſt vorhandenen Rehbocks noch deutlich bemerken kann. — Auch auf einem runden Altar[147]) (ehemals im Pallaſt Barberini, nun aber im Pallaſt Sciarra), von dem aber etwa nur ein Drittheil ſich erhalten hat, findet ſich dieſelbe Mänade in Geſellſchaft zweier andern wieder, nur mit der Veränderung, daß hier der halbe Rehbock, welchen ſie in der linken Hand tragen ſollte, gänzlich fehlt; ſonſt aber iſt alles übrige der Borgheſiſchen völlig ähnlich. — Endlich findet ſich dieſelbe Figur nochmals im Muſeo Chiaramonti auf einem viereckigen Altar[148]) in Verbindung mit einem ganzen Chor von Bachantinnen. — Dieſe häufigen antiken Wiederholungen und zwar jedesmal in Verbindung mit mehreren andern bachiſchen Figuren laſſen allerdings ein im Alterthum berühmtes Originalwerk vorausſetzen, allein nicht in runder Skulptur, wie die Weimarer Herausgeber Winckelmanns irrig vermutheten, ſondern in erhobener Arbeit. —

Als ein anderes Werk des Scopas wird eine Nereide[149]) angegeben, welche auf einem Seepferde ſitzet und in der Florentiniſchen Gallerie[150]) befindlich iſt; aber aus keinem andern Grunde, als weil Scopas nach dem Zeugniß des Plinius[151]) auch dergleichen Nereiden, Tritonen, Seepferde und andere Ungeheuer des Meers verfertigt hat. — Leztlich wird noch ein Bruchſtück eines auf einem Seethiere ſitzenden Tritons[152]) angeführt, welches einſt in einem Gartenpavillon der Villa Medicis ſoll geſtanden haben, und auch dieſes iſt man dem Scopas zuzuſchreiben geneigt, weil es vielleicht auch zu jenem von Plinius erwähnten Werke, welches im oder am Circus Flaminius aufgeſtellt war und aus Nereiden, Tritonen, Hippocampen und andern Seeungeheuern beſtand, könnte gehört haben. — Aus den hier angeführten Werken, von welchen jedoch kein einziges dem Scopas mit Grunde kann beigelegt werden, will man nun den Schluß ziehen, weil die Gruppe der Niobe nicht mit ihnen übereinſtimmt, ſo könne dieſe Gruppe auch nicht von Scopas ſeyn. Wie ſeicht indeſſen dieſe Gründe, wie unzuverläſſig dieſe Schlußfolge ſey, überlaſſe ich dem Leſer ſelbſt zur Beurtheilung.

(Die Fortſetzung folgt.)

146) Man ſehe Bassorilievi antichi della Villa Albani, illustrati da Zoega. Tom. II. Tab. 84.

147) Von dieſem Kunſtwerk, welches von ſehr guter Arbeit, iſt meines Wiſſens noch keine Abbildung erſchienen.

148) Dieſer länglicht viereckige Altar iſt von allen vier Seiten mit Figuren von 1 Fuß Höhe in erhobener Arbeit verſehen. Der dargeſtellten Figuren ſind zehn; nämlich auf den langen Seiten des Altars drei, auf den ſchmälern aber nur zwei. Alle ſtellen Mänaden und Bacchantinnen vor, bis auf die Mittelfigur der Vorderſeite, welche allein im altgriechiſchen Styl gearbeitet iſt und die Venus vorzuſtellen ſcheint. Sie iſt bekleidet, hat in der Linken einen Scepter, in der Rechten aber eine Blume oder Lilie, ſo wie ſie auf altgriechiſchen Werken immer vorkommt. Ihre Haare hängen in langen Flechten um die Schultern, mit welchen ein kleiner Amor zu ſpielen ſcheint, der über ihr fliegt. Ihr zur Seite ſtehen zwei Mänaden, die, ſo wie alle übrigen, in ganz verſchiedenem Styl gearbeitet ſind. — Jene der Venus zur Linken, iſt beſagte Mänade, welche man irrig für eine Nachbildung nach jener des Scopas hält. Da der Altar von der einen Seite beſchädigt iſt, ſo kann man nicht mehr erkennen, was ſie in ihrer Linken getragen. — Dieſer Altar kommt im neuen Katalog des Muſeums Chiaramonti unter der N. 182 vor. — Auch auf antiken Werken von gebrannter Erde kommt dieſe Mänade vor.

149) Siehe die 297ſte Anmerkung zum neunten Buch der Geſchichte der Kunſt des Alterthums. Weimarer Ausgabe Winckelmanns.

150) Eine Abbildung davon findet ſich in Galeria Imperiale di Firenze. Serie IV. tav. 19.

151) Plinius Hist. Nat. lib. 36. Cap. 5. Sect. 4. Num 7.

152) Siehe dieſelbe 297ſte Anmerkung zum 9ten Buch der Geſch. d. Kunſt d. Alterth. von Winckelmann. Weimarer Ausgabe.

München, im Juli 1830.

Herr Oberſt v. Heideck iſt bekanntlich mit Sr. Maj. dem König aus Italien zurückgekehrt, hat uns aber wieder auf einige Zeit verlaſſen, um ſeine Geſundheit in Carlsbad vollends herzuſtellen. Während der kurzen Zeit ſeines Hierſeyns war er beſtändig nicht blos von militäriſchen Freunden und ſolchen, die an ſeiner rühmlichen Wirkſamkeit in Griechenland das lebhafteſte Intereſſe nahmen, ſondern hauptſächlich auch von Künſtlern und Kunſtfreunden umgeben, die ſich an ſeinen Zeichnungen und Gemälden erfreuten. Es wäre kaum begreiflich, wie er bei ſo vielen und anſtrengenden Beſchäftigungen in Griechenland auch eine ſo zahlreiche Skizzenſammlung mit zurückbringen konnte, wenn man nicht an jedem dieſer Entwürſe die Sicherheit und Fertigkeit erkennte, womit er ſie in der kürzeſten Zeit zu Stande bringt. Daß alles mit der größten Treue und Genauigkeit wiedergegeben

ſey, dieſes Gefühls kann ſich auch der nicht erwehren, welcher nichts von Charakter und Sitten jenes Landes kennt; aber nächſt der innern Wahrheit überraſcht auch hauptſächlich die große Lebendigkeit und das Poetiſche der Auffaſſung, die immer den durch Charakter, wie durch Schönheit bedeutendſten Geſichtspunkt aufzufinden und durch die einfachſten Mittel das höchſte Intereſſe zu erwecken weiß. Hr. v. Heideck zeichnet mit gleicher Vortrefflichkeit Landſchaften und Figuren, daher gewähren ſeine Skizzen eine gedoppelt intereſſante Anſchauung von den Eigenthümlichkeiten jenes Landes, über deſſen Gebirgen und Thälern, Meeren und Ruinen noch immer der Genius der Poeſie ſchwebt. Wer fühlt nicht z. B. bei dem Anblick des Panorama's aus dem Golf von Napoli di Romania, wo man die Küſte und Gebirge von Argolis und Laconien mit ihren ſchroffen Abhängen, weitgedehnten Rücken und ſcharf gezeichneten Formen und mit dieſer unendlichen Mannichfaltigkeit von tiefen und dunklen Farbentönen, überſieht, daß nur ein ſolches Land eine geiſtige Erregbarkeit und ſchöpferiſche Thätigkeit, wie die der alten Hellenen, hervorbringen konnte? Eine Menge kleinerer Zeichnungen gewähren Anſichten höchſt intereſſanter Küſtenpunkte und lehren die Beſchaffenheit des Landes im Einzelnen genau kennen. Dabei zeigen ſich auch Sitten und Coſtüme der jetzigen Bewohner in ihrer vollen maleriſchen Schönheit, die Hr. v. Heideck ohne irgend eine verſchönernde Zuthat in ihren theils patriarchaliſchen, theils prunkvollen und phantaſtiſchen Erſcheinungen vortrefflich aufzufaſſen wußte. In mehreren großen, figurenreichen Compoſitionen hat er Scenen aus dem dortigen Kriegsleben dargeſtellt, z. B. die Vertheilung der Lebensmitteln durch ihn und Dr. Goſſe, das Lager vor Athen, u. ſ. w. Bei dieſen iſt es ſchwer zu ſagen, ob man mehr die Schönheit der Zeichnung und künſtleriſchen Anordnung oder die lebendige Mannichfaltigkeit der Charaktere und Motive bewundern ſoll. Von Reſten des Alterthums finden ſich unter ſeinen Zeichnungen die Anſichten vom Schatzhauſe des Atreus zu Mycenä, von außen und innen genommen, die des Löwenthors zu Mycenä, des altdoriſchen Tempelruins zu Korinth u. a. Die beiden leztern hat Hr. v. Heideck ſchon während ſeines Aufenthaltes in Rom in zwei Oelgemälden ausgeführt, welche durch die ſüdliche Farbenglut, die Klarheit der Töne und die ungeſuchte Wirkung der Beleuchtung einen bezaubernden Eindruck machen. Für den Archäologen iſt beſonders die Zeichnung des Löwenthores merkwürdig, indem man deutlicher, als an den bisher bekannten Abbildungen erkennt, daß die umgekehrte Säule, welche ſich zwiſchen den beiden Löwen befindet, wohl nichts anders, als ein Opfertiſch von derſelben Form iſt, welche ſich ſo häufig auf ägyptiſchen Grabſteinen und Mumienmalereien findet. Vor dem Tempel zu Korinth iſt als Staffage eine reiche Gruppe griechiſcher Palikaren mit Pferden, Eſeln und Kameelen zu ſehen, die den ſeltſamen Contraſt des modernen und antiken Zuſtandes recht anſchaulich macht. Ein drittes Oelbild zeigt eine Ausſicht auf Aegina gegen das Meer und Salamis, im Vordergrund altes Pflaſter und eine Gruppe von Frauen und Mädchen, die im Schatten von Oel- und Feigenbäumen an einem Brunnen beſchäftigt ſind. Der klare Himmel, die tiefblaue Ferne, die ernſten Formen der Berge, die helle Sonnenbeleuchtung der näheren Gegenſtände, die bunten, maleriſchen Coſtüme verbreiten einen Reiz ganz neuer und eigener Art über dieſe einfache Landſchaft. Hr. v. Heideck hat dieſe drei Oelgemälde eine Zeit lang auf dem Kunſtverein ausgeſtellt, aber auch ſeine Zeichnungen einer großen Menge von Künſtlern und Kunſtfreunden mit der größten Gefälligkeit gezeigt und erklärt.

Aus einem Schreiben aus Baden vom vom 30. Mai 1830.

Manches treffliche Werk alter Meiſter mag durch die Ungunſt der Zeit ſich verloren haben und immer noch eines glücklichen Entdeckers harren. So iſt auch gegenwärtig bei Hr. Prof. Schaffert in Baden ein, erſt vor einigen Jahren wieder aufgefundenes, herrliches Bild von Giulio Romano aufgeſtellt, die Madonna mit Jeſus und Johannes, ganze Figuren in ungefähr halber Lebensgröße. Giulio malte das Bild nach der Zeichnung Raphaels, die in Landons Werk über dieſen Meiſter abgebildet iſt und ſich in Paris befindet. Die Chiffre des Malers findet ſich in den ziemlich verblaßten goldnen Arabesken, womit der Saum des blauen Mantels der Jungfrau eingefaßt iſt. In den beiden Kindergeſtalten glaubt man den Pinſel Raphaels ſelbſt zu erkennen.

Nekrolog.

J. F. Van Geel, Profeſſor der Skulptur und Mitglied der königlichen Akademie zu Antwerpen, ſtarb den 20. Januar 1830 in einem Alter von 75 Jahren. Hr. Van Geel hat eine große Menge ausgezeichneter Schüler erzogen, und hinterließ in Belgien, vorzüglich in den Kirchen unzählige Werke der Skulptur. Beſonders ausgezeichnet ſind die Figuren in der Metropole, in der Kirche Notre-Dame zu Mecheln und in der Kirche des H. Jakob zu Antwerpen. Dieſer Meiſter war vorzüglich ſeiner Kindergeſtalten und Genien wegen berühmt. Sein leztes Werk iſt eine Gruppe von drei Figuren in dem Chore der Andreaskirche zu Antwerpen.

Digitized by Google

N°. 62.

Kunſt-Blatt.

Donnerſtag, 5. Auguſt 1830.

Ueber die Gruppe der Niobe und ihre urſprüngliche Aufſtellung.

Von Johann Martin Wagner.

(Fortſetzung.)

§. V.

Etwas anders hingegen verhält es ſich in Hinſicht des Praxiteles. Von ihm haben ſich zum wenigſten einige Werke, zwar nicht in Originalien, doch höchſt wahrſcheinlich in antiken Nachbildungen erhalten, aus denen man ſich einigermaßen einen Begriff von dem ſeinen Werken eigenthümlichen Styl machen kann. Zwar ſind auch dieſe angeblichen Nachbildungen nicht alle ſo unbeſtritten und ſicher, als man ſolches zu erweiſen bemüht war. So iſt man z. B. noch immer ſehr im Dunkeln, wie ſeine Venus zu Cnidus und der Amor zu Theſpiä geſtaltet war; daher alle in dieſer Beziehung von Visconti [153]) und andern aufgeſtellten Hypotheſen noch ſehr in Zweifel zu ziehen ſind. Am allerunwahrſcheinlichſten aber ſcheint es mir, daß jener unter ſeinem Namen bekannte Roſſebändiger auf Monte Cavallo von ſeiner Hand ſeyn könne, wie man ebenfalls zu erweiſen geſucht hat [154]). Dahingegen iſt unter allen dem Praxiteles zugeſchriebenen, bis jezt vorhandenen Werken, der Eidechſentödter [155]) dasjenige, welches meiner Meinung nach die meiſte Wahrſcheinlichkeit für ſich hat. Denn, da die Bildſäule eines ſolchen Eidechſentödters in ſo unzähligen antiken Nachbildungen, in Bronze und in Marmor, in größeren und kleineren Verhältniſſen auf uns gekommen iſt, muß man billig annehmen, dieſelben ſeyen einem im Alterthum ſehr berühmten Originalwerk nachgebildet worden. Und da noch überdies vom Plinius [156]) ein Eidechſentödter unter den bronzenen Werken des Praxiteles vorzüglich genannt wird, ſo läßt ſich mit Recht vermuthen, daß dieſe vorhandenen Nachbildungen nach jenem bronzenen Werke des Praxiteles gemacht ſeyen.

Ob jener jugendliche Satyr [157]) oder Faun, der ebenfalls in ſo unzähligen Abbildungen aus dem Alterthum auf uns gekommen iſt, eine Nachbildung nach jenem Satyr des Praxiteles ſey, welcher unter dem Beinamen Περιβόητος bekannnt iſt [158]), läßt ſich zwar nicht ſo ganz erweiſen; doch muß auch dieſen antiken Nachbildungen ein im Alterthum berühmtes Originalwerk zum Vorbild gedient haben, weil von keiner antiken Bildſäule ſo viele Wiederholungen als von dieſer vorhanden ſind; denn es gibt faſt keine Antiken-Sammlung, wo derſelbe Faun nicht ein- oder mehreremale zu finden wäre. — Es läßt ſich daher mit vieler Wahrſcheinlichkeit annehmen, daß auch dieſe vielen noch vorhandenen antiken Wiederholungen nach jenem Satyr, Περιβόητος, des Praxiteles gebildet wären. Um ſo wahrſcheinlicher aber wird dieſes noch, da der Styl der Arbeit an dieſem Satyr mit dem des Apollo Sauroktonos ſehr wohl übereinſtimmt; abgeſehen, daß dieſer Apollo von weit edleren ſchlankeren Formen, als der Satyr iſt, und ſeinem Charakter gemäß ſeyn muß. — Dürfen wir nun in dieſen antiken Wiederholungen wirklich Nachbildungen nach jenem Apollo Sauroktonos und dem Satyr Περιβόητος des Praxiteles vermuthen, ſo ließe ſich aus denſelben gewiſſermaßen für uns ein Begriff des den Werken des Praxiteles eigenthümlichen Styls abſtrahiren. Es zeigt ſich daran erſtlich eine ungemeine Zierlichkeit und Zartheit in den Umriſſen, verbunden mit feſten beſtimmten Formen, welche jedoch bei aller ihrer Zartheit ſich von den ſpäter üblichen auf-

[153]) Visconti, Museo Pio Clement. Tom. I. Tab. 11. — Ferner Tom. I. 20. Mayer in Propyläen III. Bandes I. Heft. S. 151 — 166.

[154]) Siehe die 477ſte Anmerkung zum 9ten Buch Winckelmanns Kunſtgeſch. Weim. Ausgabe.

[155]) Siehe eine Abbildung im Muſeo Pio Clementino. Tom. I. Tab. 13. und daſelbſt Visconti's Bemerkungen S. 22.

[156]) Plinius Hist. Nat. 34. B. 19. Cap. 11. Sect.

[157]) Muſeo Pio Clementino Tom. II. Tab. 30. iſt eine Abbildung zu finden, wie auch Visconti's Bemerkungen über dieſelbe.

[158]) Plinius Hist. N. 34. B. 19. Cap. 10. Sect.

Digitized by Google

gelöſteren Formen merklich unterſcheiden. Ferner iſt an denſelben eine außerordentliche Grazie in der Bewegung der Körper und ſehr ſorgfältige faſt geſuchte Ausführung aller Theile zu bemerken. — Dahingegen findet ſich an den der Gruppe der Niobe angehörigen Bildſäulen eine weniger ſorgfältige Ausführung; die Formen ſind nicht mit derſelben Zartheit angegeben, ſondern weit einfacher und anſpruchsloſer. Ihre Stellungen erſcheinen weniger zierlich, aber in gewiſſem Betrachte naiver. Die Falten ſind einfach und ſchlicht geworfen, eben ſo ſchlicht und unbefangen ausgeführt, und ohne daß das Einzelne ſo ſehr berückſichtigt wäre, wie bei jenen.

Dieſer bemerkbare Unterſchied zwiſchen dem einen und dem andern obenbenannter Werke läßt ſich jedoch beſſer durch eine augenſcheinliche Vergleichung derſelben begreifen, als durch trockene Worte deutlich machen, da bei Zergliederung ſolcher Gegenſtände, welche beſſer gefühlt, als ausgeſprochen werden können, Worte ohne Anſchauung niemals hinreichen wollen, das Mehr oder Weniger richtig zu bezeichnen. Dies iſt um ſo weniger möglich, da jedes Individuum gewohnt iſt, mit den Worten auch ſeine eigenen individuellen Begriffe zu verbinden, und man folglich immer Gefahr läuſt mißverſtanden zu werden. — Im Allgemeinen aber iſt nicht zu läugnen, daß zwiſchen dieſen Werken ein merklicher Unterſchied in dem Styl der Arbeit zu bemerken iſt, und daher mit Grund angenommen werden kann, daß, wenn jene antiken Wiederholungen wirklich Nachbildungen nach des Praxiteles Werken ſind, die der Gruppe der Niobe angehörigen Bildſäulen keineswegs von der Hand des Praxiteles ſeyn können.

Da nun aber Plinius ſagt, daß man zu ſeiner Zeit nicht gewiß gewußt habe, ob Scopas oder Praxiteles der Verfertiger dieſer Gruppe geweſen, folglich die Meinung der Kenner blos zwiſchen dieſen beiden Künſtlern mit Ausſchließung jedes andern getheilt war, ſo läßt ſich, obſchon wir den dem Scopas eigenthümlichen Styl nicht kennen, doch annehmen, daß die Gruppe der Niobe mit größerer Wahrſcheinlichkeit dem Scopas, als dem Praxiteles zuzuſchreiben ſey. Auch ſcheint dies aus ebenerwähnter Stelle des Plinius [159]) zum Theil ſchon von ſelbſt hervorzugehen, indem er der Gruppe der Niobe bei Aufzählung der Werke des Scopas Erwähnung thut, nicht aber da, wo er von den Werken des Praxiteles ſpricht, woraus, ſo wie aus der ganzen Anordnung und dem Zuſammenhang derſelben Stelle ſich ahnden läßt, daß man es ſchon damals für wahrſcheinlicher gehalten, dieſe Gruppe könne eher von jenem, als von dieſem herrühren.

Ob aber die Gruppe, welche nach Ausſage des Plinius (wenn anders unſere Gruppe dieſelbe iſt) im Tempel des Soſianiſchen Apollo zu ſehen war, auch von demſelben Soſius, von dem dieſer Apollotempel den Namen führte, nach Rom gebracht wurde oder erſt ſpäter dahin kam, iſt ungewiß. Eben ſo ungewiß iſt es auch, wer dieſer Soſius geweſen. In der römiſchen Geſchichte des Dio Caſſius [160]) werden zwei deſſelben Namens erwähnt, welche beide Anhänger des Antonius geweſen und gegen den Auguſtus gefochten, wenn nicht vielleicht gar beide nur für eine Perſon zu nehmen ſind. Von Cajus Soſius erzählt Dio Caſſius [161]), daß er dem Antonius in Syrien und Cilicien gedient, nachher mit dem Cnejus Domitius zugleich zum römiſchen Conſul ernannt worden ſey [162]). Von dieſem ließe ſich alſo vermuthen, daß der Soſianiſche Apollotempel den Namen erhalten, und daß er es war, der dieſe Gruppe, vielleicht aus Aſien nach Rom bringen laſſen. Dieſe Vermuthung erhält durch eine andere Stelle des Plinius [163]) noch mehr Wahrſcheinlichkeit, wo es heißt; „In einem gewiſſen Tempel Roms ſteht der Soſianiſche Apollo von Cedernholz, der aus Seleucia dahin gebracht wurde.“ — Da nun eben dieſer Cajus Soſius in Syrien und Cilicien Befehlshaber war, ſo ſcheint es gar nicht unwahrſcheinlich zu ſeyn, daß derſelbe von dorther jenen Apollo von Cedernholz, ſo wie auch die Niobiden mit nach Rom gebracht und in dem nach ihm benannten Tempel aufgeſtellt habe. Und dürfen wir dieſes als wahrſcheinlich annehmen, ſo würde ſolches einen Grund mehr abgeben, warum dieſe Gruppe eher für ein Werk des Scopas, als des Praxiteles zu halten, da Scopas mehrere beträchtliche Arbeiten in Aſien ausgeführt hat [164]), vom Praxiteles ſolches aber nicht bekannt iſt. — — In welchem Theil der Stadt Rom dieſer Soſianiſche Apollotempel geſtanden, iſt völlig ungewiß, da von ihm ſonſt keine weitere Erwähnung geſchieht. Diejenigen, welche lieber dem Praxiteles dieſe Gruppe zuſchreiben möchten, ſtützen ſich vorzüglich auf ein Sinn-

[159]) Plinius H. N. 36. B. 4. Cap. 8. Sect.

[160]) Die Urſache, warum man auf die Vermuthung kommt, daß ihrer zwei Perſonen deſſelben Namens geweſen, welche zu gleicher Zeit gelebt haben, beruht hauptſächlich darauf, daß Dio Caſſius (50. Buch 14. Cap.) den Soſius einmal in der Seeſchlacht bei Actium um's Leben kommen, dann ihn wieder nach der Schlacht von dem Auguſtus begnadigen läßt. (51. Buch 2. Cap.) Indeß paſſen alle übrigen Umſtände recht gut auf eine Perſon.

[161]) Dio Caſſius römiſche Geſchichte 49. Buch 22. Cap.

[162]) Dio Caſſius. 50. B. 2. Cap. — Im 722ſten Jahr nach Erbauung Roms.

[163]) Plinius Hist. Nat. 13. Buch. 11. Cap.

[164]) So arbeitete er z. B. mit an dem Denkmal des Königs Mauſolus in Karien. (Plin. 36. Buch 4. Cap. 9. Sect.) Ferner an dem Diana-Tempel zu Epheſus. (Plin. 36. Buch 21. Cap.)

Digitized by Google

gedicht [165]), welches denſelben als den Meiſter einer ähnlichen Gruppe angibt. Allein ſolches würde, wenn es anders mit dieſem Sinngedichte ſeine völlige Richtigkeit hat, unſern oben angeführten Gründen keineswegs hinderlich ſeyn, indem man ja annehmen könnte, daß auch Praxiteles dieſen Gegenſtand bearbeitet hätte, da überhaupt dieſe Fabel der Niobe ein den alten Künſtlern ſehr erwünſchter Gegenſtand ſcheint geweſen zu ſeyn, wie ſich aus den verſchiedenartigen Darſtellungen in runden und erhobnen Arbeiten ſchließen läßt, welche ſich zum Theil bis jezt erhalten haben, und wie uns auch die alten Schriftſteller bezeugen, bei denen wir dieſen Gegenſtand als bearbeitet angezeigt finden. — Sollte aber eine Gruppe der Niobe auch von der Hand des Praxiteles als einſt vorhanden angenommen werden, ſo ließe ſich mit vieler Wahrſcheinlichkeit vermuthen, daß jene vom Doktor Barth in Prag aufgefundene Bildſäule [166]), die nun im Beſitze Sr. Majeſtät des Königs von Bayern iſt und allgemein für einen Sohn der Niobe gehalten wird, zu jener Gruppe des Praxiteles gehören könne, indem ſolche in Hinſicht der Arbeit und des daran bemerkbaren Styls von den übrigen in Florenz befindlichen Niobiden ſehr verſchieden iſt, wohl aber mit jenen, dem Praxiteles zugeſchriebenen Werken, als dem Apollo Sauroktonos und dem Satyr Περιβόητος übereinzukommen ſcheint. — Herr Böttiger [167]) will ſogar behaupten, daß es wenigſtens drei verſchiedene Statuenvereine, die Fabel der Niobe vorſtellend, im Alterthum gegeben habe.

(Der Beſchluß folgt.)

---

[165]) In der griechiſchen Anthologie Lib. 4. Cap. 9. und Ausonius in Epitaphiis. No. 28.

[166]) Von ihr iſt oben I. Abſchnitt 4. Cap. 5. §. ſchon umſtändlich gehandelt worden, wohin ich alſo den Leſer verweiſe.

[167]) Böttigers Andeutungen zu 24 Vorträgen über die Archäologie. Siehe die XXII. Vorleſ. S. 175.

Neue Kupferſtiche.

S. M. Charles X. distribue des recompenses aux artistes Salon de 1823.

Der berühmte Kupferſtecher Jazet in Paris, welcher durch mehrere Blätter nach Vernet in Tuſchmanier uns ſeit mehreren Jahren die ausgezeichnetſten Beweiſe lieferte, mit welchem großen Talent er jene Manier, mit welcher zugleich die Schabkunſt verbunden iſt, zu behandeln wiſſe, hat in den lezten Tagen ein neues großes Blatt von 34 Z. Breite und 22 Z. Höhe (Pariſer Maaß) vollendet.

Dieſes mit aller den Verdienſten des Herrn Jazet eigenthümlichen Manier ausgeführte Blatt ſtellt die Vertheilung der Orden vor, womit König Carl X. die Pariſer Künſtler des großen Inſtituts nach der Ausſtellung der Kunſtwerke im Jahr 1823 ehrte.

Der Gegenſtand iſt der edlen Handlung des die Künſte ſchützenden und liebenden Monarchen, welcher das Talent der Künſtler auch durch äußere Belohnungen zu adeln weiß, eben ſo würdig, als der wirklich kunſtvollen Darſtellung des Herrn Heim, Mitglied des Inſtituts. Die Scene erinnert im Ganzen an die glänzende Periode Ludwigs XIV., wo die Künſte in Frankreich ſowohl vom Regenten und den Prinzen des Hauſes, als auch von den übrigen Großen des Reichs genährt und beſchüzt wurden. Die Vertheilung von nicht unbedeutenden Orden war ſchon damals in Gebrauch, und wer erinnert ſich nicht des Le Brun, des H. Rigaud, des Bildhauers Desjardins, des Kupferſtechers Edelinck Dorigny und anderer, denen ihrer Verdienſte wegen eine Auszeichnung zu Theil wurde, die in Deutſchland nur ſehr ſpät und in etwas geringerer Art nachgeahmt wurde. Bayern, Würtemberg und Preußen folgten jenem Beiſpiel, und beſonders ehrte König Ludwig die Verdienſte des berühmten Cornelius, indem er ihm öffentlich in dem Kreiſe ſeiner Schöpfungen den Orden umhing.

In der neuern Zeit ſcheint es in Frankreich nun nicht blos mit einem gewöhnlichen Ritterkreuz abgemacht zu ſeyn, ſondern die Berichte der leztern Zeit nennen uns nicht nur die Erhöhung jener berühmten Künſtler zu Kommandeurs der Orden, ſondern zugleich die Ernennung zu Barons, wie wir an dem berühmten Kupferſtecher Desnoyers, dem Maler Regnault, Gros, an dem Bildhauer Lemot und andern ſehen.

In Heim's Compoſition iſt die ſchwere Aufgabe, mehr als 108 Bildniſſe der berühmteſten Pariſer Künſtler und Künſtlerinnen, deren Blicke alle auf die Mittelgruppe gerichtet ſind, vortrefflich gelöst. Jede Figur iſt für ſich handelnd und mit dem Ganzen in der höchſten Uebereinſtimmung. In den ſehr vielfachen verſchiedenen Stellungen ſpricht ſich eine gewiſſe Anmuth und Gefälligkeit aus, die zugleich dem Gegenſtande ſehr angemeſſen iſt. Das Auge wird keineswegs durch die moderne franzöſiſche Kleidung beleidiget, und ſelbſt das Mannichfaltige durch die reichen Hofuniformen neben den gewöhnlichen modiſchen, jedoch eleganten Civilkleidungen bringt einen angenehmen Eindruck hervor, der noch durch den Farbenton erhöht wird, da der Künſtler mit kluger Wahl die in ſchwarzer Kleidung Erſcheinenden neben die in bunten oder lichten Farben Gekleideten zu ſtellen wußte.

Digitized by Google

Die Handlung geht in einem der großen Ausſtellungsſäle des Louvre vor; noch ſind die Wände reich mit den Werken der Künſtler geziert; nach links iſt die koloſſale Statue des Königs auf einem Fußgeſtell aufgeſtellt und in nicht geringer Entfernung davon iſt in der Mitte des Blattes, eigentlich auf dem zweiten Plan (zwar in kleinerm Maßſtab) die Hauptgruppe, wonach die Blicke ſämmtlicher, ſonſt im Halbkreis Umherſtehenden, gerichtet ſind. Der König, welcher ſich in der Mittelgruppe neben einem mit einem Teppich bedeckten Tiſch befindet, iſt in militäriſcher Uniform gekleidet und überreicht dem berühmten Bildhauer Cartellier das Ordensband, neben ihm befindet ſich Charles Vernet, der ſchon das erhaltene Ordensband hält. Zur Rechten des Königs iſt der Vicomte de la Rochefoucauld, welcher, die Liſte in der Hand, die zu Belohnenden aufruft; neben ihm der Graf Forbin als Mitdirektor des Inſtituts, ſo wie der Herzog von Maille und weiter vorwärts der berühmte Kupferſtecher Baron Desnoyers, der Miniaturmaler Iſabey, der Marquis d'Autichamp, der berühmte Landſchaft- und Blumenmaler Bidault, der Geſchichtmaler Lethière, der Bildhauer Dupaty, der Archäologe Quatremère de Quincy, und faſt ganz im Vorgrund die Damen Haudebourg und Ancelot, welche beſonders in Verwunderung zu ſeyn ſcheinen.

Der Maler des Bildes, Heim, ſteht hinter ihnen etwas weiter zurück, wo man auch den Bataillenmaler Langlois und den Hiſtorienmaler Abel de Pujol bemerkt.

Von der Mitte des Blattes nach rechts bemerken wir hinter dem König die berühmte Porcellanmalerin Madame Jaquotot, ſo wie nächſt Charles Vernet die berühmte Gemäldewiederherſtellerin Mad. Godefroy. Weiter unter den Gruppen des Vorgrunds der rechten Seite iſt der Baron Boſio, Geſchichtsmaler, an deſſen Seite die liebliche Mad. de Mirbel, geb. Lezinka, und nächſt ihnen der geiſtreiche und lebendige Horace Vernet, jezt Direktor der franzöſiſchen Akademie in Rom, ſichtbar. Baron Gros in edler Stellung in der Nachbarſchaft der geiſtreichen Madame Vigée le Brun; der berühmte Regnault. Herſent und deſſen Gattin, die Männer alle in reicher Kleidung und mit großen Ordensbändern geziert, ſo wie der einfach gekleidete Kupferſtecher Richomme und der geſchickte Blondel, Schüler von Regnault, bilden den Vorgrund des Kreiſes. Nächſt ihnen iſt noch der Graf Turpin-Criſſé, bekannt durch die lieblichen Souvenirs du Golfe de Naples, bemerkbar. Warum Baron Gérard im Hintergrund ſich befindet, erklärt ſich aus dem Umſtand, daß dieſer Künſtler ſich aus Beſcheidenheit dieſer königlichen Gnadenbezeigung entzog, worauf ihm der König den Auftrag ertheilte, ſeine Krönung zu malen.

Es muß noch bemerkt werden, daß außer den Malern, Bildhauern und andern Künſtlern des Inſtituts, die ſich alle auf dieſem Blatt befinden, auch mehrere der größten Muſiker und Componiſten hier anzutreffen ſind, z. B. Cherubini, Boyeldieu, Le Sueur und Roſſini. Auch der Kupferſtecher des Blattes, Jazet, iſt zwar etwas entfernt, aber doch ſehr deutlich ſichtbar.

Sowohl der Maler als der Kupferſtecher haben in dieſem Blatt ein Werk geliefert, das nicht nur jedem Beſchauer lange Zeit zur angenehmen Unterhaltung dienen wird, ſondern hauptſächlich auch von hiſtoriſchem Intereſſe iſt, indem es uns die Bildniſſe ſo vieler bedeutenden Künſtler vor Augen bringt.

Fr....l.

Berichtigung einer Stelle in Dürer's Tagebuch ſeiner Reiſe in die Niederlande.

In dem Campe'ſchen Abdruck von Dürer's Tagebuch, Seite 101, ſo wie auch in dem im ſiebenten Bande von Murrs Journal zur Kunſtgeſchichte Seite 79 befindlichen Auszug deſſelben Werks, heißt es:

„Alſo bin ich am Freitag vor Simon und Judä von „Aachen geſchieden und gefahren gen Löwen, und do in „der Kirchen geweſt, do Sanct Anna Haupt iſt. Von „dannen fuhren wir und kamen am Sonntag vor Simon „und Judä gen Cöln.“

Da nun Aachen gegen zehn Meilen von Löwen und Löwen gegen zwanzig Meilen von Cölln entfernt liegt, ſo iſt es bei den kurzen Tagereiſen, welche Dürer auf ſeiner niederländiſchen Reiſe gewöhnlich zurücklegte, nicht wohl wahrſcheinlich, daß er auf den in damaliger Zeit nicht in dem jetzigen fahrbaren Zuſtande befindlichen Straßen, innerhalb dreien Tagen, dreißig Meilen weit gereiſt ſeyn ſollte. Es iſt daher anzunehmen, daß der Nürnbergiſche Maler Hauer, dem wir die Erhaltung des Dürer'ſchen Tagebuchs verdanken, ſich beim Abſchreiben deſſelben geirrt und Löwen ſtatt Düren, in der Mitte der Entfernung von Aachen nach Cölln liegend, geleſen hat. Dieſe Annahme wird noch durch den Umſtand evident, daß in der Annenkirche zu Düren der Schädel dieſer Heiligen gezeigt wird, wovon ſich in Löwen wohl ſchwerlich eine Doublette vorfinden dürfte. —

C. B.

Digitized by Google

N°. 63.

Kunſt-Blatt.

Dienſtag, 10. Auguſt 1830.

Ueber einen antiken Carneol mit phönizischen Charakteren, in der Sammlung des Hrn. Grafen Anatolie Demidoff*).

Indem ich Ew. Wohlgedoren für die gütige Mittheilung der mit phönizischen-Charakteren verſeheuen Paſte auf das Verbindlichſte danke, erlanbe ich mir zu gleicher Zeit, Sie mit meiner aus genauer Unterſuchung derſelben gewonnenen Leſung und Erklärung bekannt zu machen. — Schon beim erſten Anblick der bildlichen Darſtellung kam es mir höchſt wahrſcheinlich vor, daß ſich dieſelbe auf irgend eine myſteriöſe Feierlichkeit beziehen möchte. Der Aehrenbündel in der linken Hand der Figur und die Schlangen, welche ſich unterhalb der rechten befinden, erinnerten mich ſogleich an den Cerescultus, da in ihm beide Abzeichen als ſtehende Attridute der Göttin vorkommen. Je länger ich bei dieſem Gedanken verweilte, je wahrſcheinlicher wurde er mir. Mir ſchwebten ſofort viele andere ähnliche Darſtellungen vor, z. B. wie aus einer Ciſta, welche zwiſchen Ceres und Hermes ſteht, eine Schlange hervorkriecht (Taf. XXXVII. zu Krenzers Symbolik); wie Ceres Wagen von Schlangen gezogen wird, wie auf einer Seite der ſicilischen Münze von Selinus die ſitzende Proſerpina Schlangen liebkoſend umfaßt. Wie annehmbar und gefällig auch hierdurch meine Conjektur wurde, ſo konnte ſie doch nicht anders zur Gewißheit erhobeu werden, als wenn auch die Umſchrift mit jener Annahme übereinſtimmte; als wenn dieſe der ſtummen Poeſie — wie die Alten ſolche Darſtellungen ſehr bezeichnend nannten — Sprache und Worte verlieh.

Je wichtiger und intereſſanter aber jeder Wink über die alten Myſterienlehren für uns iſt, beſonders wenn er Licht über ihren Befund im Mutterlande, dem Gebiete der Phönizier, verbreitet, um ſo eifriger und begieriger ſuchte ich die acht Randcharaktere zu entziffern. Glücklicherweiſe war mir dieſe Aufgabe nicht ſo ſchwer, als ich Anfangs geglaubt hatte. Machen Sie ſich nun eine Vorſtellung von meiner freudigen Ueberraſchung, als ich fand, daß ich mich in meiner Vermuthung keineswegs geirrt, ſondern das Wahre geſehen habe. Ich las nämlich auf der linken Seite der Figur die beiden Worte חרם רם und auf der rechten derſelben das Wort צמר

Meines Bedünkens aber iſt unter חרם kein Anderer, als Hermes zu verſtehen. Wollten wir Hermes mit phönizischen oder hebräiſchen Buchſtaben ſchreiben, ſo könnte es nur auf dieſe Weiſe geſchehen, da die Endung HC, als griechiſche Zugabe, nothwendig wegfallen muß. — Dieſer Umſtand kann uns neben andern — beiläufig bemerkt — als ein merkwürdiger Beleg dienen, daß dieſe wie viele andere Götternamen, ſtatt im japhetitiſchen, im ſemitiſchen Sprachſtamm ihr Etymon aufſuchen müſſen. Was ſich beſonders von ſolchen Gottheiten erwarten läßt, deren Bekanntſchaft Griechenland dem Orient zu verdanken hat; denn die Einwohner wagten — wie Schelling irgendwo in der geiſtreichen und gelehrten Abhandlung über die Gottheiten von Samothrace bemerkt — dasjenige,

*) Die Paſte dieſes merkwürdigen, geſchnittenen Steins, welche dem Herausgeber durch Hrn. Prof. Gerhard in Rom gütigſt mitgetheilt worden iſt, veranlaßte die nachfolgende Zuſchrift eines ſeiner Zuhörer, der ſich mit ausgezeichnetem Fleiß und Erfolg den orientaliſchen Studien widmet. Die Abbildung iſt mit aller Genauigkeit in der doppelten Größe der Paſte gefertigt, und der Zeichner hat ſich möglichſt bemüht, den alterthümlichen Charakter der Figur wiederzugeben.

was ſie als heiliges Inſtitut von Fremden überkommen hatten, auch in Namen und Formeln nicht abzuändern. Das Wort רָם erhaben, hehr iſt ein paſſendes Epitheton für jenen Gott, den Horaz (I. Od. X.) ſo treffend mit den wenigen Worten:

Superis Deorum
Gratus et imis

bezeichnet.

Schon früher, bevor ich noch dieſen Stein gekannt habe, hegte ich den Wunſch, daß ſich doch einſt ein Denkmal mit dieſem Namen vorfinden möchte, da ich im Voraus annehmen zu können glaubte, daß ſich dieſer Name bei den Phöniziern vorgefunden habe. Der Tyriſche Königsname חִירָם (2. Sam. 5, 11. 1. Kön. 5, 15) oder חוּרָם (2. Chron. 2, 2.) und die gleiche Benennung eines Tyriſchen Künſtlers (2. Chron. 4, 11. 1. Kön. 7, 40.) ſchien mir mit jenem auf das Innigſte zuſammenzuhängen. — Sehen wir ferner darauf, ob die Bedeutung des Wortes חרם mit der Funktion und Stellung des Gottes übereinſtimmt, ſo finden wir hierin eine völlige Congruenz. חרם bedeutet Gott geweiht, Gott gehörig, heilig, was von dem Hermes als dienender und vermittelnder Potenz mit vielem Recht geſagt werden kann. Dieſer Name iſt demnach als Synonymum zu der Benennung Kadmilus anzuſehen, ſofern dieſe von קדמיאל coram Deo, d. i. minister oder servus Dei, wie ihn Varro (de L. L. VI. 3.) geradezu nennt, abzuleiten iſt. Dionysodorus (Scholion Apollon. I. 917.) bemerkt uns auch, daß die Griechen jenen Cadmilus Hermes nannten. Eben ſo heißt es beim Pauſanias (Messen. c. 1. §. 5, Boeot. 25. §. 6.), daß der Hermes ithyphalliſch mit dem Dienſte der Ceres in dem Cadmäiſchen Böotien in Verbindung gebracht wurde. Endlich tritt in der attiſchen Eleuſinienlehre die Verbindung des Hermes mit der Perſephone am deutlichſten hervor.

Anlangend das folgende Wort צמד, ſo iſt die Leſung deſſelben nicht ſo gewiß, als das der beiden andern, da der letzte Buchſtabe wegen Mangel an Raum nicht vollſtändig ausgeführt iſt. Anfangs hielt ich ihn für ר und habe das ganze Wort auf die Völkerſchaft צְמָרִי bezogen, die Moſ. 10, 18 vorkommt, ſo daß das Ganze der erhabene, Zemariſche Hermes bedeute; doch bin ich bald von dieſer Meinung durch die Vermuthung, daß dieſer problematiſche Buchſtaben ein ד ſey, abgekommen, und leſe ſomit: צמד חרם רָם. Das will ſagen: Die Weihe des erhabenen Hermes. Das Stammwort צָמַד kommt namentlich in dieſem Sinne bei dem Götter-Kultus vor, ſo וַיִּצָּמֶד לְבַעַל פְּעוֹר Praeterea copularunt se, adhaeserunt Baali Peori, ἐτελέσθησαν τῷ βελγεφὼρ, ſie gaben ſich dem Baal-Peor hin, ſie weihten ſich ihm (Pſ. 106, 28).

Iſt dieſe Leſung, wie ich glaube, richtig, ſo ſehe ich in ihr eine neue Beſtätigung der glücklichen Zuſammenſtellung des Wortes Kabiren mit חברים, wie ſie von Schelling in ſeiner oben erwähnten Abhandlung vorgeſchlagen worden iſt. Auch hier finden wir wie dort den Ausdruck des Bindens und Kettens angewandt; denn צמד heißt in ſeiner primitiven Bedeutung ligare, nectere, conjungere. Ueberhaupt brauchte die Schelling'ſche Etymologie ſich nur gegen die frühere Annahme von כַּבִּירִים, die allerdings Vieles für ſich hatte, geltend zu machen, wie ſie es denn auch gethan hat, um als die wahrſcheinlichſte angenommen zu werden. Denn die Verſuche, das Wort aus dem Griechiſchen abzuleiten, können füglich mit Stillſchweigen übergangen werden, da ſie eben ſo verfehlt und unglücklich ſind, als der des Euſtathius, (ad Il. Hom. Δ p. 371) den Namen Cadmus von κάζω, poetiſch für κοσμῶ, abzuleiten.

Auf dieſe Weiſe glaube ich einen lebendigen Sinn in die Darſtellung und die Umſchrift in Einklang mit der Handlung gebracht zu haben, ohne daß ich mich gegen die Graphik verſündigt, ohne daß ich mich eiteln Vermuthungen und grundloſen Hypotheſen hingegeben hätte. Macht mich dieſer Umſtand auch eingenommen für meine Leſung und Deutung, ſo werde ich doch nicht anſtehen, ſie mit einer andern zu vertauſchen, die mir noch vorzüglicher und begründeter ſcheint, Jedem zurufend:

Tu
Si quid novisti rectius istis, candidus imperti;
Si non, his utere mecum!

Ich ſchließe mit der Verſicherung ꝛc.

Ludwig Wihl.

Ueber die Gruppe der Niobe und ihre urſprüngliche Aufſtellung.

Von Johann Martin Wagner.

(Beſchluß.)

Der Beweis, den E. Q. Visconti[168]) von der dem Praxiteles zugedachten Venus zur Beſtätigung ſeiner Hypotheſe hernimmt, daß nämlich nicht Scopas, ſondern Praxiteles der Verfertiger dieſer Gruppe ſey, ſcheint mir in jedem Betrachte ſehr unzulänglich. Er will nämlich in dem Kopfe dieſer Venus eine Aehnlichkeit mit den weiblichen Köpfen der Niobiden finden. Allein auf die an-

---

[168]) Siehe Visconti's Anmerkungen im Museo Pio Clementino. Tom. I. Tab. 11. S. 18.

Digitized by Google

ſcheinende Aehnlichkeit eines bloßen Kopfs läßt ſich Nichts mit Zuverläſſigkeit bauen. So könnte man den Künſtlern, von welchen Laokoons Gruppe herrührt, mit gleichem, ja vielleicht noch größerem Rechte auch den Statuenverein der Niobiden zuſchreiben, indem der Kopf des älteren Sohns des Laokoon den Söhnen der Niobe in Ausdruck, Formen und Bearbeitung ſo auffallend ähnlich iſt, daß, wenn ſolcher einzeln würde gefunden werden, ſicher alle Welt denſelben für einen Kopf der Niobiden würde gehalten haben. — Ferner müßte, wenn Visconti's Meinung nur einiges Gewicht haben ſollte, vorerſt erwieſen werden, daß auch beſagte Venus wirklich eine Nachbildung jener Venus ſey, welche Praxiteles für die Cnidier gemacht hat, und für welche Hr. Visconti ſie ohne weiteres annimmt.

Die Gründe, welche Winckelmann [169]) bewogen, dieſe Gruppe der Niobe eher dem Scopas als dem Praxiteles zuzuſchreiben, beruhen hauptſächlich auf einer irrigen Idee, die ſich derſelbe von dem Zeitalter des Scopas gemacht. Er nimmt nämlich an, Scopas habe geraume Zeit vor dem Praxiteles gelebt, und ſchreibt daher jenem vorzugsweiſe dieſe Gruppe zu, weil ihm der an den Niobiden bemerkbare Styl auf eine frühere Kunſtepoche als die des Praxiteles hinzudeuten ſchien. Allein es iſt klar, daß Scopas faſt gleichzeitig mit Praxiteles, vielleicht noch etwas ſpäter als derſelbe gelebt habe. Plinius ſetzt ihn zwar einmal [170]) bis in die 87. Olympiade hinauf, dann wieder [171]) in die 106. Olympiade herunter, indem er ihn mit Bryaxis, Timotheus und Leochares zugleich an dem Grabmal des Königs Mauſolus arbeiten läßt, welcher im zweiten Jahr der 106. Olympiade geſtorben iſt. Die letztere Angabe ſcheint unſtreitig die richtigere zu ſeyn, wie auch daraus abzunehmen iſt, daß Plinius [172]) den Scopas und ſeine Werke gleich nach dem Praxiteles und deſſen Sohn Cephiſiodorus anführt, mit dem Beiſatze, Scopas habe mit dieſen Künſtlern im Ruhme gewetteifert. Folglich mußte Scopas mit Praxiteles gleichzeitig, ja vielleicht noch etwas ſpäter gelebt haben. Man muß alſo annehmen, daß an erſterer Stelle der Name des Scopas entweder aus Verſehen des Plinius ſelbſt, oder ſeiner Abſchreiber mit in den Text gekommen *); oder daß es zwei Künſtler gleiches Namens gegeben, welcher Meinung Ab. Fea [173]) iſt. Dieß ſcheint mir jedoch nicht wahrſcheinlich, da von dem erſteren und ſeinen Arbeiten weiter gar keine Erwähnung geſchieht, dagegen alle unter dieſem Namen angeführte Kunſtwerke dem ſpäteren Scopas, des Praxiteles Zeitgenoſſen, angehören, und von Plinius auch in dieſer Ordnung angeführt werden.

Es iſt überhaupt eine ſehr mißliche, höchſt trügeriſche Sache, bei antiken Kunſtwerken nach der etwas größeren oder geringeren Härte des Styls ſo genau auf die Epoche, in welcher der Künſtler gelebt, ſchließen zu wollen, wie z. B. Winckelmann hier bei der Gruppe der Niobe gethan. Dergleichen zuverſichtliche Folgerungen haben ſchon eine Menge von Irrthümern herbeigeführt, und zu manchen antiquariſchen Fehlſchlüſſen Veranlaſſung gegeben. Manche Künſtler gingen ihrer Zeit voran, andere blieben aus Vorliebe zum Alterthümlichen ſogar gefliſſentlich zurück. Auch iſt es öfters der Fall geweſen, daß Künſtler, um in ihrer Kunſt neu zu ſeyn, eine ihren Zeitgenoſſen ganz entgegen geſetzte Richtung genommen. Um ſich hievon zu überzeugen, darf man nur die Geſchichte der neueren Kunſt zur Hand nehmen, wo dergleichen Beiſpiele unendlich viele vorkommen. Wer ſollte z. B., wenn man die Kuppelgemälde des Correggio zu Parma, und Raphaels Stanzen im Vatikan betrachtet, glauben, daß dieſe beiden Künſtler, aus deren Arbeiten ein ganz entgegengeſetztes Prinzip hervorleuchtet, einander gleichzeitig geweſen, ja ſogar mit einander gewetteifert haben? [174]) — Wie verſchieden iſt nicht der Styl des Leonardo da Vinci, und der des faſt gleichzeitigen Michael Angelo. — Andrea Mantegna und Fra Bartolommeo di St. Marco ſtarben in einem Jahr, und doch ſollte man glauben, Mantegna habe wenigſtens 80 Jahre früher gelebt, als Fra Bartolommeo, ſo ſehr ſind ſeine Arbeiten von den des letzteren verſchieden. — Welch' bedeutender Unterſchied herrſcht nicht zwiſchen den Arbeiten des Pietro Perugino und des Luca Signorelli, und doch lebten dieſelben gleichzeitig. — Dieß war bei Malern, ſo wie bei Bildhauern, in der früheren, ſo wie in der neueren Zeit immer der Fall, und zeigt

[169]) Winkelmanns Geſchichte der Kunſt. Weimarer Ausgabe. 9. Buch. 2. Cap. §. 26.

[170]) Plinius Hist. Nat. 34. B. 19. Cap.

[171]) Plinius Hist. Nat. lib. 36. 4. Cap. Sect. 9. — Heine, Sammlung antiquariſcher Aufſätze. 1. Thl. S. 233.

[172]) Plinius Hist. Nat. 36. B. 4 Cap. 7 Sect.

*) Wahrſcheinlich durch Verwechſelung mit dem Onatas. S. Thierſch Epochen N. A. S. 285.

A. d. H.

[173]) Fea, zu Winkelmann. Tom. II. S. 197.

[174]) Correggio ward geboren 1490 und ſtarb 1534 im 44. Jahre ſeines Alters.

Raphael Urbino ward geboren 1483 und ſtarb 1520 im 37. Jahr ſeines Alters.

Leonardo da Vinci ward geboren 1444, ſtarb 1519 im 75. Jahre ſeines Alters.

Michael Angelo ward geboren 1474, ſtarb 1564 im 90. Jahr ſeines Alters.

Andrea Montegna ward geboren 1451, ſtarb 1517 im 66. Jahr ſeines Alters.

Fra Bartolommeo ward geboren 1469, ſtarb 1517 im 48. Jahre ſeines Alters.

Luca Signorelli ward geboren 1440, ſtarb 1521 im 82. Jahre ſeines Alters.

Digitized by Google

deutlich, wie unſicher und trügeriſch es ſey, aus der etwas größeren oder geringeren Härte eines Kunſtwerks, dem größeren oder geringeren Anſchein des Alterthümlichen, und dem verſchiedenartigen Styl der Arbeit ſo genau die Zeit, worin dieſes oder jenes Kunſtwerk iſt verfertigt worden, angeben oder beſtimmen zu wollen. Am allerwenigſten aber iſt dieſes bei alten Kunſtwerken möglich, da oft ſo viele uns unbekannte Umſtände auf den verſchiedenartigen Styl und den alterthümlichen Anſchein derſelben mit einwirkten, deren Urſach-n anzugeben oder auch nur zu begreifen uns oft völlig unmöglich wird [171]).

Hiemit ſchließe ich nun meine Abhandlung, welche ohnehin ſchon viel weitläufiger ausgefallen, als anfänglich meine Abſicht geweſen. Ich bitte zugleich den geneigten Leſer um Nachſicht, wenn er hier eine gefällige Schreibart vermiſſen ſollte. Ich bin nicht als Schriftſteller, (welches meine Sache nicht iſt), ſondern als Künſtler aufgetreten, dem es mehr um Richtigkeit der Anſichten, und um Deutlichkeit des Vortrags, als um eine geſchmückte oder blühende Schreibart zu thun war. Sollte meine Schrift vielleicht die Veranlaſſung geben, durch genauere Berückſichtigung aller bei der Gruppe der Niobe obwaltenden Umſtände, und durch ſtrengere Muſterung der dazu gehörigen Bidſäulen dieſe Sache, welche ſchon ſo verſchiedentlich beurtheilt worden iſt, dem wahren Geſichtspunkt etwas näher zu bringen, ſo iſt der Zweck, den ich mir vorgeſetzt habe, vollkommen erfüllt.

* * *

Nachſchrift des Herausgebers.

Als Ergänzung zu dieſer Abhandlung iſt die von demſelben Hrn. Verf. gegebene Nachricht über einen im Jahr 1821 in Rom ausgegrabenen, jetzt in der Glyptothek zu München befindlichen Sarkophag zu betrachten, auf welchem die Geſchichte der Niobe dargeſtellt iſt. Man ſehe Kunſtblatt 1821. Nro. 56.

---

[171]) So finden ſich öfters auf antiken Kunſtwerken einzelne Figuren im altgriechiſchen Styl gearbeitet, während die übrigen ſie umgebenden Figuren in dem gewöhnlichen Styl gearbeitet ſind, z. B. auf einer antiken Marmorvaſe in der K. Sammlung zu Paris, unter dem Namen der Soſibius bekannt, worauf eine Diana und Merkur im alten Styl, die übrigen Figuren aber auf die gewöhnliche, ſpätere Weiſe gebildet zu ſehen ſind. Ferner findet ſich auf jener viereckigen Ara im Muſeo Chiaramonti im Vatikan, von welcher ich oben ſchon geſprochen, eine Venus im alten Styl unter einem Chor von Bacchanten, welche in dem gewöhnlichen Styl gebildet ſind. — Oft auch ſind an Bildſäulen ſelbſt die einzelnen Theile nicht übereinſtimmend gebildet, wie z. B. an den Aeginetiſchen Bildwerken, wo die Köpfe älteren Styls zu ſeyn ſcheinen, als die übrigen Theile der Körper. — Viele andere dergleichen Beiſpiele ließen ſich hier noch anführen, welche ich aber mit Stillſchweigen übergehe.

Neue artiſtiſche Werke.

1. Conturen der antiken Freskomalereien, welche in der im Jahr 79 nach Chr. durch Aſche und Lava verſchütteten Städten Pompeji, Herkulanum und Stabiä ausgegraben ſind, gezeichnet, geſammelt und herausgegeben von D. J. Schmidt, Architekt, Altona. Carl Aue. 1829. 2 Hefte. Preis jedes Hefts 5 Rthlr. Enthalten zuſammen 72 Blätter; bis jetzt die vollſtändigſte Sammlung, die von den neuerlich aufgefundenen Gemälden erſchienen iſt; — doch finden ſich noch einige ältere darin.

2. Skizzen von Ornamenten und Arabesken nach antiken Freskomalereien, nebſt Abbildungen von Gegenſtänden aus Marmor, gebranntem Thon und Bronze, welche von den im Jahr 79 n. Chr. durch Aſche und Lava verſchütteten Städten Pompeji, Herkulanum und Stabiä ausgegraben ſind, wie auch von griechiſchen, römiſchen und hetruriſchen Gegenſtände derſelben Art; gezeichnet, geſammelt und herausgegeben von D. J. Schmidt, Architekt. 2 Hefte. Altona, Carl Aue. 1829. Preis jedes Hefts 5 Rthlr. Enthalten zuſammen 72 Blätter Umriſſe. Von dieſer Sammlung gilt daſſelbe wie von der vorigen; doch iſt die Zeichnung meiſt fließender und ſorgfältiger. Beide Werke empfehlen ſich durch ihre Wohlfeilheit.

Berichtigungen.

In den meiſten Verzeichniſſen von Kupferſtechern (auch in Füßly's Künſtlerlexikon und bei Brulliot), wird ein Pietro Santo Bartolo oder Bartoli aus Perugia aufgeführt. Er hieß aber Pietro Santes und war aus Bortola oder Braitola gebürtig. So ſteht es ausdrücklich wenigſtens unter einem ſeiner Blätter, in der Folge, die er nach Lanfranco geſtochen.

*

Es wird allgemein angenommen, der bekannte Stecher Wallerant Vaillant habe das Geheimniß der Schwarz- oder Schabkunſt vom Prinzen Rupert, ſo wie dieſer von L. v. Siegen erlernt. Aus der Geſchichte des gedachten Prinzen weiß man aber, daß er Vaillant mit ſich von Paris nach England nahm, um dort, in Gemeinſchaft mit demſelben, das Mechaniſche der neuen Verfahrungsart beſſer zu erforſchen. Entweder hätte alſo Siegen die Entdeckung nur erſt noch im Allgemeinen gemacht, ohne über die Ausführung ſelbſt noch ganz im Klaren zu ſeyn, oder er theilte dem Prinzen nicht ſein ganzes Geheimniß mit. Uebrigens ſcheint der Vorhang in Vaillants ſeltenem Bildniſſe des Grafen von Grammont der erſte Verſuch dieſes Künſtlers in Mezzotinto, wodurch die oben geäußerte Vermuthung einige Beſtätigung erhält.

Sch.

N°. 64.

Kunſt-Blatt.

Donnerſtag, 12. Auguſt 1830.

Beiträge zur Geſchichte der Kunſt und der Künſtler in Ulm *). Von Albrecht Weyermann, Pfarrer in Wirtingen, OA. Urach.

Was über die Maler in Ulm von den älteſten Zeiten bis zum Jahr 1600, in meinen Nachrichten von Ulmern, 1798 und den von mir im Jahr 1829 herausgegebenen neuen hiſtoriſch-biographiſch-artiſtiſchen Nachrichten von Gelehrten und Künſtlern angegeben iſt, wird hier durch Hinweiſung angezeigt, und das Folgende enthält daher nur neue Forſchungen.

Die Maler, Holzſchneider, Bildhauer, Steinmetzen (Baumeiſter), Kirchenmeiſter ꝛc. gehören zu den ambulanten Künſtlern, auf ihren Werken, mit und ohne Namen, ſetzten ſie oft den Aufenthaltsort, wo ſie arbeiteten; daher iſt's ein Irrthum, wenn man ſolchen allemal für den Geburtsort des Künſtlers hält. Die Umwechſelung der Namen, ſo wie die Annahme des Namens von der Mutter, Schwiegermutter, auch der Name von Geburts-, Aufenthaltsort, die Ueberſetzung des Namens in's Lateiniſche, die Formirung deſſelben nach dem Italieniſchen ꝛc. war bei den Malern ꝛc. nicht ungewöhnlich, macht aber Schwierigkeiten und führt zu Irrthümern; die Geſchlechtsnamen unter dem Bürgerſtande in Schwaben, wie überhaupt in in Deutſchland, waren vor dem vierzehnten Jahrhunderte wenig üblich, und zu allgemeinem Gebrauch kamen ſie erſt im Anfange des ſechszehnten Jahrhunderts. (Wiarda, über deutſche Vor- und Geſchlechtsnamen. Berl. 1800.)

Folgende Maler kommen in den alten Steuer- und Bürgerbüchern, aber nach damaliger Gewohnheit, ohne Geſchlechtsnamen, vor:

Jakob, 1308, 1330, ſeine Wittwe 1334.
Ulrich, 1389.
Chunz, 1398, 1407, 1411, 1417.
Jakob, Zaynler, Hans, d. j. } 1398.
Maiſter Ulrich, 1407—1417.
Joos, 1407.
H. Lucas 1413, noch 1430.
Heinz, Heinrich, 1413.
Nuſſer, Nyſſer, Nüſſer, 1414, nachher oft, noch 1434.
Claß, vielleicht Clauß, 1460, 1484.
Michel, 1461.
Baltus, 1481, 1484.

Daß dieſe Maler in den öffentlichen Büchern nur in dieſen Jahren vorkommen, zeigt an, daß ſie oft von Ulm abweſend geweſen ſind; dieß iſt auch von den Folgenden der Fall.

Maler mit Geſchlechtsnamen.

1. Maiſter Eberhart, Freskomaler in Ulm, kommt in den öffentlichen Büchern vor 1370, 1388, 1402. W. 1829. S. 66.

2. B. Wuruß, lebte 1370 ꝛc. Dieſem Maler ſchreibt man Gemälde zu, welchen im erſten Strich des Buchſtaben W ein B angehängt iſt. W. 1829, S. 645.

3. Rudolph Schappans, kommt vor 1385 ꝛc. W. 1829, S. 465.

4. Martin Schön, d. ä., Maler und Formſchneider, kommt vor 1391, 1398, 1414, 1416; er übertraf alle früheren Holzſchneider, Franz Bucholt aus Bergen, Iſrael von Mecheln d. ä. Der erſte Holzſchnitt mit der Jahrszahl iſt vom Jahr 1423. (Murr's Beſchreibung von Nürnberg. S. 678.)

5. Barthel Schön, d. ä., Bruder des vorigen, in den Ulmiſchen Steuerbüchern kommt er als Maler vor: 1427, 1430, 1440, und ſeine Wittwe 1441, er ſtarb alſo in dieſem Jahr.

6. Maiſter Martin Schön, des vorigen Sohn,

---

*) Bruchſtücke eines größeren aus archivaliſchen Forſchungen gezogenen Werks, welches der Verf. unter dieſem Titel herauszugeben gedenkt. Das hier Folgende betrifft blos die Maler und erläutert manche zweifelhafte Punkte der deutſchen Kunſtgeſchichte; z. B. Martin Schön. Das ganze Werk ſoll Baukunſt, Malerkunſt, Bildnerei, Muſik und Kunſtſammlungen umfaſſen.
D. R.

Maler, Holzſchneider, trieb auch die Goldſchmiedekunſt, und ſoll der Erfinder der Kupferſtecherkunſt (1442) ſeyn, wie dieſes auch Hr. Rathsconſulent Biermann zu Augsburg in einer bei der Kunſtausſtellung daſelbſt gehaltenen Rede 1799 beſtätigt. Er kommt in den öffentlichen Büchern von 1441, 1461, theils unter dem Namen Martin Schön *), theils Martin Schongauer **) und ſtarb zu Colmar im Elſaß, wahrſcheinlich 1486. Dieſer ausgezeichnete Maler, der in ſeinen Werken einen naiven Schönheitsſinn zeigte, und die Linear-Perſpektive auf ſeinen Gemälden übte, ſtand in genauer Verbindung mit Perugin, und da auch ſeine Gemälde mit denen des italieniſchen Meiſters viel Aehnlichkeit haben, ſo hat Schön den Beinamen des deutſchen Peruginus erhalten. Die Italiener ſchätzten ihn hoch und nannten ihn Buonmartino, auch Martino d'Anverſa; — Vaſari nennt ihn Martius Tedesco, Candivi gibt ihm den Namen Martius Olandeſe, Beatus Rhenanus, Martinus Bellus. Wimpfling (Epitome rerum germanicarum. Cap. LXVII.) ſpricht mit groſſer Achtung von ihm; ſeine Malereien wurden von Italienern, Spaniern, Franzoſen und Engländern geſucht und theuer bezahlt. Michael Angelo hat den Kupferſtich von ihm, die Verſuchung des heil. Antonius durch böſe Geiſter darſtellend, kopirt, ſo wie die berühmteſten Maler, z. B. Albrecht Glockendon u. a. ſeine Gemälde kopirten. Das Kunſtblatt 1824, Nr. 81. ſagt: „Ueber dieſen Maler und ſeine Werke herrſcht eine eigene bis jetzt undurchdringliche Dunkelheit.“ Häufig hat man ihm Arbeiten zugeſchrieben, die mit M. S. bezeichnet ſind, aber ſie gehören dem Martin Schaffner. W. 1829, S. 462.

In der Stadtkirche zu Rottenburg an der Tauber befinden ſich von ihm mehrere Gemälde. (Winterbachs Geſchichte der Stadt Rottenburg a. d. T. 2 Theile. 1826. 1827.)

Im Auguſtinerkloſter in Ulm war eine Tafel in Oelfarben mit groſſer Kunſt, die Abnahme Chriſti vom Kreuz mit Maria und den andern Weibern, Johannes dem Evangeliſten und Nikodemus, von Martin Schön. Im J. 1613 wünſchte der Churfürſt Wilhelm von Bayern, da er in dieſem Kloſter das Gemälde ſahe, es zu kaufen; aber die Mönche machten Schwierigkeiten, die Tafel von Holz möchte durch die weite Reiſe, der Gefahr, zerbrochen zu werden, ausgeſetzt ſeyn, und dann ſagt Prälat Michael Kuen in der Schrift: Wenga, sive informatio historica de exempli collegii sancti archangeli Michaelis ad Insulas Wengenses. Pol. 1766. pag. 151. „Pictura haec refert Christum e Cruce depositum amare illum deflentibus beatissima virgine aliisque sanctis mulieribus, divo Joanne Evangelista et Nicodemo in pares lachrymas; masculo tamen affectu ex genio artificis prorumpentibus. Pinxit hanc tabulam Martinus Schoen de Kalenbach (vulgo der Schen Martin appellatur) Colmariensis excellentissimus suo ævo pictor. Extat haec tabula ad hodiernum usque diem in collegio nostro, ac omnibus, qui in arte pictoria ultra calceum sutoris sapiunt, admirationi est.“ Eine ähnliche Tafel war in der Neidhartiſchen Kapelle, im Jahr 1799 wurde ſie im Münſter bei der Sakriſtei aufgehängt, vorher dem Maler Leonhart Kuen (W. 1798, S. 375.) zur Reinigung und Ausbeſſerung übergeben, was aber nicht zum Vortheil dieſes Kunſtwerkes geſchahe. Bei der Verſchönerung des Münſters auf das Jubiläum 1817 hat dieſes Gemälde der Maler Friederich Butziger aus Ansbach, der ſich lange in Ulm aufhielt, aufgefriſcht und ausgebeſſert.

7. Barthel Schön, der jüngere, Sohn des älteren Martin Schön, Nr. 4. lebte im Jahr 1479, ſein Monogramm war b et S.; er war Maler und Kupferſtecher, ſeine Arbeiten ſind denen des Martin Schön nicht gar unähnlich, auf einer derſelben ſteht obige Jahrzahl; er kommt auch in den Ulmiſchen Büchern vor. (Chriſt. S. 130.)

8. Hans Schön, Glasmaler, kommt vor 1495, 1514; er war alſo oft abweſend.

9. Erhart Schön, arbeitete 1530, 1540, und ſtarb zu Nürnberg 1550, war Maler, Kupferſtecher und Holzſchneider, ſeine Malereien und Holzſchnitte verrathen treue Anhänglichkeit an Albrecht Dürer. Man hat von ihm ein kleines, theoretiſches Werk über die Zeichenkunſt. 1538. Die Figuren zu Rivii Architektur und Büchſenmeiſterei ꝛc. Nürnberg, 1547, — und wieder die Figuren zu Vitruvius, deutſch durch D. Gualtherum H. Rivium. Nürnberg bei Petreio 1548. (Fiorillo, II. B. 419. Chriſt, S. 176.)

10. Ludwig Frieß d. ä., kommt auch unter dem Namen Ludwig Kuch vor, im Jahr 1449; Karten- und Briefmaler, war in der Künſtler-Confraternität im Auguſtinerkloſter. Eine Blumenmalerin N. Freiſin kommt 1455 vor.

11. Ludwig Frieß, d. j., führte auch den Namen Ludwig Schongauer, war ein Bruder zu Maiſter Martin Schön (Nr. 6), kommt in den Steuer-

*) Die Familie Schön lebte auch in Ulm. Ulr. Schön wurde den 5. April 1525 mit dem Pfarrer Joh. Jakob Wehr in Leipheim vom Obriſt Georg Truchſeß wegen Antheil am Bauernkrieg enthauptet. W. 1798. S. 530—535. Georg Schön, geſchworner Kanzleiſchreiber in Ulm. 1530.—1537. Peter Schön, Notar Caes. publ., Viſirer und Pflegamtsſchreiber in Geißlingen im Jahr 1627.

**) Schongau iſt eine kleine Stadt in Oberbayern, Bisthum Augsburg, die Frauenkirche und St. Annenkapelle daſelbſt haben vorzügliche Malereien; vielleicht arbeitete er daſelbſt, und wurde Martin Schongauer deßwegen genannt.

und Bürgerbüchern 1460, 1480, 1489 und 1491 vor, er arbeitete auch in Nürnberg und war an Anna Städlerin (Städin) verheirathet, deren Mutter eine Tochter des älteren Malers Ludwig Frieß geweſen. Gute Holzſchnitte, mit der Jahrzahl 1480 und den Initialen L F bezeichnet, ſind von ihm. Er hatte einen Sohn gleiches Namens, der in Colmar und Baſel mit ſeinen Brüdern Kaſpar, Paul und Georg 1492 arbeitete, im letzten Jahr war Albrecht Dürer bei ihnen; ſiehe W. 1829, S. 492, wo die Angabe „aus Nürnberg" unrichtig iſt, ſo wie, daß das Altargemälde nach Graf von Sternberg eine Arbeit des Martin Schongauers ſeyn ſoll; der letzte lebte 1521 nicht mehr.

12. Kraft Lindenmeyer, Vater des folgenden, ein Horizontalſtrich des lateiniſchen Buchſtabens L mit C auf alten Holzſchnitten, Gemälden und Kupferſtichen werden ihm zugeſchrieben; er lebte in Ulm noch 1490.

13. Hans Lindenmeyer, das Kunſtblatt 1826, Nr. 20 nennt ihn Hans Lindmeyer; Murr, in ſeiner Beſchreibung von Nürnberg, 1778, S. 475, nach Sandrath, Hans Larkmayer, und Fiorillo, II. B. S. 317 Leykmann, aber alle unrichtig. Er war ein Schüler von Martin Schön, d. i. (Martin Schongauer), der ſein Schwager war; man hat auch Glasſchildereyen von ihm. (W. 1829, S. 278.)

Nr. 4 — 13 gehören mithin zu einer Maler- und und Künſtlerfamilie.

14. Bartholomäus Zeytblom aus Ulm, lebte 1468, kommt in den Steuerbüchern 1484 vor, wahrſcheinlich heirathete er 1485; im Bürgerverzeichniß ſteht er zuerſt 1504, zuletzt 1517; er war alſo früher abweſend. Für die Ritter Ehinger in Kilchberg, Rottenburg am Neckar, Entringen u. ſ. w. arbeitete er viel. Zeytblom war einer der vorzüglichſten Künſtler der oberdeutſchen Schule; ſein Einfluß der Wohlgemuth'ſchen Schule in ſeinen Werken iſt zwar unverkennbar; allein als ein Mann von auſſerordentlichen Talenten brach er ſich eine eigene Bahn, und weicht in der Zeichnung und Behandlung mehrfältig von jenem ab; in der wahren Carnation übertrifft er ſeine Zeitgenoſſen; ſeine Bilder ſind von höchſt zarter anmuthiger Behandlung, und die Köpfe und Kleidung von großer Ausführung. Seine Gemälde erinnern an den Cölner Meiſter, ſind aber dennoch eigenthümlich und von großer Behandlung. In W. 1829, S. 656 — 660 habe ich die mir damals bekannten Werke dieſes Künſtlers angezeigt; zu denſelben kommen noch:

1) In der Fürſtl. Wallerſteiniſchen Gallerie drei Tafeln von 4 Schuh 4 Zoll Höhe: die heil. Brigitta, die heil. Urſula und die heil. Margaretha vorſtellend, ganze Figuren, jede vor einem goldenen modellirten Teppiche ſtehend. Erſtere im grauen Ober- und Unterkleide, mit dem aufgehefteten rothen Ordenskreuzlein und ein weißes feines Linnentuch über dem Haupte, iſt ungemein anziehend. Die heilige Urſula in rothem Unterkleide und grünem Mantel, Pfeil und Buch in der Hand, und die Krone auf dem Haupte; die heil. Margaretha in blauem Unterkleide und rothem Mantel, den Drachen zu den Füßen und einen Bund Schlüſſel in dem Gürtel. (Kunſtblatt 1824. Nr. 81.) Auſſer dieſen drei Tafeln verwahrt dieſe Gallerie noch zwei. (Kunſtbl. 1824, Nr. 80.)

2) Im Königl. Bilderſaal in der St. Moritzkapelle zu Nürnberg, Nr. 58 und 65. Die heil. Margaretha und die heil. Urſula, beide auf Goldgrund, jene im weiſſen Schleier, rothen Mantel und ſchwarzen Unterkleide, dieſe im grünen Mantel und rothen Kleid mit gekröntem Haupte. Die Zeichnung iſt ausgezeichnet, beſonders ſind die Hände mit ſeltener Wahrheit dargeſtellt, die Köpfe ſcheinen nach der Natur und ſind vortrefflich ausgeführt, die Gewänder ſind ſehr ſchön gelegt, und Alles zeichnet ſich durch die Pracht der Farben und Größe des Styls aus. (Kunſtbl. 1829, Nr. 101.)

(Die Fortſetzung folgt.)

Kupferſtich- und Holzſchnittkunde.

Nachtrag zu den Zuſätzen zu Hellers Leben und Werke Albrecht Dürers.

I. Dürer'ſche Bildniſſe.

1. Dürers Bildniß im Bruſtbilde, nach links gewendet, in einer runden Einfaſſung auf viereckigem Grunde. Oben in der Einfaſſung die Ueberſchrift: ALBRECHT DÜRER. Copie nach dem Hollne'ſchen Stiche, mit Weglaſſung der Hände und des Hintergrundes. Ohne Angabe des Stechers. Diameter der Rundung 3 Z. 6 L. Höhe des Stiches 3 Z. 8 L. Breite 3 Z. 9 L.

II. Kupferſtiche von Albrecht Dürer. Nr. 11. Die Höllenfahrt 1512.

Von der unter Nr. 7 angeführten Copie von Sichem, gibt es Abdrücke mit der Jahrzahl 1512. Sie befindet ſich in dem Werke: Der Zielen Lusthof, inhoudende het Leven ende Lyden onses heeren Jesu Christi etc. Tot Lowen by Isbrandt Jacobhz door P. J. Paets. Anno 1620. 8vo.

Nr. 35. Maria von zwei Engeln gekrönt. 1518.

Copie von der Gegenſeite, ohne das Zeichen. Links auf dem Steine, an der Stelle des Dürer'ſchen Zeichens ſteht 1575 B R *). Höhe 5 Z. 3 L. Breite 3 Z. 9 L.

*) Nach Brulliot Dict. des Monogrammes. Bartholommäus Reutter. A. d. H.

Nr. 48. Der heil. Simon. 1523.

Copie von der Originalſeite, Holzſchnitt von C. v. Sichem, in dem Werke: Bibels Tresoor oste de Zielen Lusthof vytgebeelt in Figuren door verscheyden meesters, Ende gesneeden dor Christoffel van Sichem. T'Amsterdam by P. J. Paets. 1646. 4to.

Nr. 50. Der heil. Antonius. 1519.

Die unter Nr. 6 angeführte Sichem'ſche Copie befindet ſich in dem zuletzt angezeigten Werke.

Nr. 84. Der Marktbauer.

Copie von der Originalſeite, Holzſchnitt von Sichem, befindet ſich ebenf.lls in dieſem Werke.

Nr. 88. Der Fahnenträger.

Copie von der Originalſeite mit Dürers Zeichen. Sie unterſcheidet ſich vom Original dadurch, daß die Kopfhaare des Fähndrichs die Fahne berühren und daß das rechts am Ufer ſtehende Kreuz weit größer iſt. Höhe 4 Z. 2 L. Breite 2 Z. 8 L.

Nr. 92. Das kleine Pferd. 1505.

Copie von der Gegenſeite mit dem Zeichen und der Jahrza l. Sie iſt ziemlich roh geſtochen und iſt vom Originale noch dadurch verſchieden, daß im Vordergrunde rechts ein großer, würfelartiger Stein liegt. Höhe 6 Z. 1 Lin. Breite 3 Z. 11 L.

III. Holzſchnitte von Albrecht Dürer.

Nr. 61 — 79. Die Offenbarung Johannis.

In dem oben angeführten Werke: Der Zielen Lusthof etc. 1620, ſcheinen ſich alle Blätter zu befinden, welche Sichem nach der Offenbarung in Holz copirt hat. Es ſind die Copien von Nr. 66, 67, 68, 69, 70, 71. 72, 73, 74, 76, 78 und 79. Alle ſind nach der Originalſeite und mit dem Dürer'ſchen und Sichem'ſchen Zeichen verſehen. Hohe 4 Z. 2 Lin. Breite 2 Z. 9 L.

Nr. 86. Die Verlobung der Maria.

Copie von der Originalſeite mit dem Zeichen von C. v. Sichem und ohne jenes von Dürer. Höhe 3 Z. 10 L. Breite 2 Z. 9 L. Ebenfalls in dem angeführten Werke.

Nr. 91. Ruhe in Egypten.

Von dem Originale gibt es Abdrücke auf blauem Papier.

Nr. 157. Die Titeleinfaſſung mit Johannes und der Taufe Chriſti.

Sie befindet ſich ebenfalls auf dem Titel des Werks: Pomerium sermonum de Sanctis per anni circulum tam hyemalum q. listivalium: vulgati per venerabilem fratrem Pelbartum de Themeswar minoritarum vere theologia prafessorem eximium etc. Ohne Jahr und Druckort.

Nr. 164. Das Wappen der Stadt Nürnberg.

Spätere Abdrücke befinden ſich auf dem letzten Blatte der: Biblia sacra utriusque Testamenti: juxta veterem translationem etc. Excusum Norimberge apud Fred. Peybus. Anno 1530.

Lithographie.

Die Madonna des heil. Sixtus von Rafael. Sr. biſchöfl. Gnaden dem hochw. Herrn Dr. Joh. Mich. v. Sailer, Biſchof von Regensburg ꝛc.; gewidmet von G. Bodmer. München, gedr. bei Selb.

Unter den vielen Nachbildungen, welche das Müller'ſche Blatt erlebt hat, iſt dieſe gewiß nach dem einſtimmigen Urtheile der Kenner die gelungenſte. Der Charakter und Ausdruck der Köpfe, die Zeichnung der nackten Theile und Gewänder ſind mit ausnehmender Genauigkeit wiedergegeben, und in der zarten Ausführung jedes Einzelnen, wie in der Haltung des Ganzen hat der Künſtler die Wirkung des Kupferſtichs auf eine bewundernswürdige Weiſe zu erreichen gewußt. Dieſe Vorzüge ſind um ſo höher in Anſchlag zu bringen, da ſie ſich mit einer großen Freiheit der Kreidebehandlung vereinigen, ja hie und da durch eine gewiſſe Kühnheit in Behandlung der Lichter und Schatten erreicht ſind, welche bei näherer Betrachtung ſchon über die Gränzen der ſtrengen Gewiſſenhaftigkeit hinaus zu ziehen ſcheint. Aber gerade nur dadurch war es dem Künſtler möglich, die Wirkung des Kupferſtichs in ſeine Kreidezeichnung zu überſetzen, und ſein Verfahren iſt ein Beweis, nicht nur, daß er ſeiner techniſchen Mittel vollkommen mächtig war, ſondern auch, daß er ſich in den Geiſt ſeines Originals hineingefühlt hat. Dieſe Wahrheit und Wärme der Nachempfindung aber iſt es, was wir vom Copiſten hauptſächlich verlangen, wenn uns ſeine Arbeit befriedigen ſoll.

Sehr lobenswürdig iſt das ſchöne Korn und die Klarheit, womit alle Partieen des Blattes ohne Ausnahme behandelt ſind. — Der Druck entſpricht vollkommen der Arbeit des Zeichners, und läßt in den kräftigſten, wie in den zarteſten Stellen nichts zu wünſchen übrig.

S.

Digitized by Google

N°. 65.

Kunſt-Blatt.

Dienſtag, 17. Auguſt 1830.

Die neue Iſaakskirche in St. Petersburg*).

(Hiezu die lithographirte Anſicht **).

Die alte Kirche des S. Iſaak von Dalmatien ward im Jahre 1710 von Peter dem Großen zur Feier ſeines Geburtstages gegründet. Katharina, ſtets darauf bedacht, den Namen ihres großen Vorfahren zu verewigen, befahl im Jahr 1768 die Kirche neu aus Marmor und in einem größeren, des Andenkens ihres Stifters würdigen Maaßſtabe zu erbauen. Dieß Gebäude war ſchon bis zum Gebälk aufgerichtet, als der Tod der Kaiſerin ſeine Fortſetzung unterbrach. Die Kirche ſteht an dem einen Ende des Admiralitätsplatzes mit der Fronte gegen die Newa gekehrt, von welcher ſie jedoch noch beträchtlich entfernt iſt. Unter Pauls Regierung hatte ſie verſchiedene Schickſale; man brachte viele Jahre mit Abänderungen zu, und beſchäftigte ſich mit Verbeſſerung mehrerer wichtiger Fehler in dem erſten Plan der Kaiſerin Katharina, die nicht wenig durch den Mangel an Harmonie zwiſchen der Kirche und den umgebenden Gebäuden vermehrt wurden, bis der verſtorbene Kaiſer Alexander im Jahr 1828 einen Plan für ihren Ausbau genehmigte, der ihm durch Hrn. Montferrand in Petersburg, einen franzöſiſchen Architekten von anerkanntem Verdienſte, großem Unternehmungsgeiſt, und auſſerordentlicher Geſchicklichkeit im Zeichnen vorgelegt worden war. Die Ausführung dieſes Plans iſt ſeit einigen Jahren begonnen. Die Kirche erhält die Form eines griechiſchen Kreuzes von 334 Fuß Länge und 288½ Fuß Breite mit Einſchluß der Seitenportiken. In der Mitte erhebt ſich die Kuppel, deren äußerer Durchmeſſer, von einem offenen Periſtyl joniſcher Säulen umgeben, 105 Fuß mißt. Die ganze Höhe des Gebäudes, vom Grund des Platzes bis an den Knopf, welcher das Kreuz trägt, beläuft ſich auf 309 engliſche Fuß.

Das Innere des Tempels wird mit 188 Säulen und Pfeilern korinthiſcher Ordnung aus finniſchem Marmor geſchmückt. Baſen und Capitelle werden aus Bronze gegoſſen und reich vergoldet. Die gewölbte Decke, in verſchiedenen Abtheilungen verziert und mit allem geſchmückt, was Malerei, Sculptur und Vergoldung darbieten können, wird eine Wirkung hervorbringen, welche der ſchönſten Kirche Italiens würdig iſt. Ein großer Theil der jetzt beſtehenden alten Kirche, in welcher die Protheſis und die heiligen Tafeln bereits an ihrer Stelle ſind, iſt beibehalten worden, nicht bloß weil dieſer Theil in edlem Styl errichtet und prachtvoll ausgeführt iſt, ſondern auch aus Gründen der Religioſität und Verehrung, welche der verſtorbene Kaiſer für die Kirche ſeiner Vorfahren hegte.

Aber den ſtaunenerregendſten und ſicher in ſeiner Art einzigen Theil dieſes prächtigen Gebäudes werden die vier Portiken bilden, welche ſeine Auſſenſeite zieren ſollen. — Jeder derſelben wird aus 8 Säulen in der Fronte und 3 zur Seite, mit Capitellen und Baſen von vergoldeter Bronze beſtehen. Dieſe 48 Säulen korinthiſcher Ordnung, einzig in Europa, ſind in Finnland aus dem Felſen gehauen worden, jede aus einem einzigen Granitblock, 5 Fuß 10 Zoll im Durchmeſſer an der Baſis, 5 Fuß 2 Zoll am Aſtragalus und 56 Fuß hoch; alſo viel höher als die am römiſchen Pantheon, die nur 46 Fuß 9 Zoll 11 Lin. meſſen. Sieben-und-dreißig ſind an Ort und Stelle, und zwanzig davon polirt und zur Aufſtellung bereit. Zu dieſem Zwecke hat man ein Gerüſt von höchſt ſcharfſinniger Conſtruction, eine Nachahmung desjenigen, welches der Architekt Fontana zur Aufrichtung des Obelisken auf dem Petersplatz in Rom anwendete, und mehrere Winden von bemerkenswerther Einfachheit und Kraft, erfunden von dem verſtorbenen Ingenieur-General Betancourt, ſeit

*) Aus Dr. Granville's St. Petersburgh, a Journal of Travels to and from that capital etc. London 1828. Tom. II. S. 196. ff. 144 ff.

**) Dieſe Skizze iſt aus dem Werke genommen: Plans, Profils, Vues perspectives et détails de Pont de Bateaux de St. Isaac, exécuté sur la grande Neva a St. Petersbourg en 1820 d'après les projéts de S. Exc. le Lieut. Gen. Augustin de Bétancourt, Dir. gen. des voies de communication, publiés par G. de Traitteur, Col. du Corps des Ingenieurs des voies de communication. St. Petersbourg. Fol. Die hier gegebene Anſicht ſcheint noch genauer zu ſeyn, als der in Granville's Werk enthaltene Holzſchnitt.

Digitized by Google

längerer Zeit vorbereitet; 32 dieſer Säulen ſollten im Verlauf des Sommers 1828 auf ihren Baſen ſtehen. — Fünfzehnhundert Arbeiter ſind fortwährend mit den Vorkehrungen beſchäftigt unter der Leitung des Hrn. Montferrand mit ſeinen Gehülfen, HH. Pasqual und Andromini, welch' letzterer ein Italiener und ein ſehr erfindungsreicher Mechaniker iſt *).

Das Gebäude ſelbſt gedieh ebenfalls um vieles weiter. Die Grundpfeiler, die Krypten, in welchen Gottesdienſt gehalten wird, ſind vollendet; die prachtvollen Granitwürfel, auf welchen die Piedeſtale und vergoldeten Bronzefüße der Säulen an den Portiken zu ſtehen kommen, ſind ebenfalls beendigt und mehrere der letztern ſchon auf ihrer Stelle. Die Capitelle, die aus demſelben Material gegoſſen werden, ſind ſeit Langem vorbereitet. Baron Nicolai und ich hatten das Vergnügen, in Begleitung des Hrn. Montferrand, jeden Theil des Gebäudes zu beſteigen, das Modell des ſonderbaren Gerüſtes, ſo wie die Maſchinerie zur Errichtung der Säulen zu unterſuchen (welches letztere mit großer Gefälligkeit unter Leitung des Hrn. Andromini von mehreren Männern in unſerer Gegenwart in Bewegung geſetzt wurde) und uns eine deutliche Vorſtellung von der einfachen Weiſe zu verſchaffen, in welcher die gigantiſchen Schäfte auf die für ſie beſtimmten Plätze befeſtigt werden. Welches Schauſpiel, 48 Säulen emporſteigen zu ſehen, jede 48 Fuß hoch, aus einem einzigen, hell polirten Granitblock und glänzender Bronze, 17½ Fuß im Umfang an ihrer Baſis, und höher als jemals die Hand eines Architekten ſie zu zeichnen wagte! Jede Säule wiegt 8000 Puds oder 288,000 Pfund, und koſtet dem Staate 82,000 Rubel. Neun Jahre waren erforderlich, ſie an Ort und Stelle vorzubereiten, und alle erdenklichen Mittel wurden dem Architekten zu Gebote geſtellt, um ein Gebäude zu vollenden, welches unter die ſchönſten Denkmäler dieſer Art in Europa zu zählen ſeyn wird.

Wir wurden nachher in das Zimmer geführt, worin das Modell der Kirche aufgeſtellt iſt. Gewiß wird das Gebäude nach ſeiner Vollendung einen ſehr großartigen Effekt machen, doch könnten Manche zweifeln, ob nicht die vier kleineren Kuppeln, welche in Folge der für den byzantiniſchen Kirchenbau angenommenen Prinzipien auf den Ecken dieſes koloſſalen Gebäudes angebracht ſind, dem impoſanten Anblick beträchtlich ſchaden möchten. Ich bemerke noch, daß die Kirche von innen und auſſen in allen Theilen mit koſtbarem Marmor bekleidet, und alles Gerüſt-, Klammer- und Stützwerk von Gußeiſen gemacht wird, indem man ſo wenig Holz als möglich zur Conſtruktion anwendet.

*) Durch einen Freund, der, ſeit dieſe Nachricht niedergeſchrieben wurde, von Petersburg zurückgekehrt iſt, erfahre ich, daß man die erſte Säule in Gegenwart des Kaiſers, der oberſten Hof- und Staatsbeamten und unter Zulauf einer großen Volksmenge am letzten Mai (1828) aufgerichtet hat. Die Operation, dieſen gewaltigen Schaft zu heben, in vertikale Richtung und über die Fläche des Piedeſtals zu bringen, und ihn in das letztere einzulaſſen, erforderte gerade 58 Minuten. Seitdem hat man jede Woche eine aufgerichtet.

Neue Kupferſtiche und Lithographien.

Mazeppa. Gemalt von H. Vernet, geſt. von Jazet. Gr. Querfol. (25 fl.)

Das Seitenſtück zu dem in dieſen Blättern (Kunſtbl. 1829. Nro. 97) früher angezeigten Bilde von Reynolds. Hier wird der Unglückliche, mitten in der ſchauerlichen Wildniß, von Wölfen verfolgt. Das Pferd, geſchreckt durch die grimmigen Raubthiere, ſetzt über einen geborſtenen Baumſtamm, die Angſt ſträubt ſeine Haare, während Mazeppa, auf dem Rücken deſſelben feſtgebunden, dem furchtbarſten Tode entgegenharrt. Das Bild iſt trefflich componirt, Gedanken und Ausdruck verdienen das größte Lob, und der Künſtler hat dem Dichter tief nachgefühlt. Nur dürfte die Lage des Jünglings faſt zu ruhig ſcheinen, auch drückt ſein Geſicht mehr ſtilles Dulden aus, als kühnen Trotz und männliche Todesverachtung. Indeß liegt unſtreitig eben in dem Kontraſte zwiſchen dem Entſetzen des Pferdes und der Ruhe Mazeppa's etwas Anziehendes, was eine wohl erwogene Abſicht des Künſtlers andeutet. Die wilde, grauenvolle Landſchaft und das glücklich angewendete Helldunkel verſtärken ungemein die hochtragiſche Wirkung des Ganzen.

Jazet hat auch mit dieſem Blatte neuerdings bewieſen, daß er mit Vernet's Art und Kunſt innig vertraut iſt. Es iſt von ſeiner Vollendung und das Helldunkel darin trefflich verſtanden. Zwar hat das Blatt von Reynolds einige Vorzüge, welche der Britte wohl zunächſt dem häufigen Gebrauch der kalten Nadel und der Roulette verdankt. Doch mögen beide Blätter wohl neben einander beſtehen, und ſie geben einen abermaligen Beweis von den Vorzügen des neueren Verfahrens bei der Schabkunſt vor der ältern.

Mort de Napoleon, peint par Steuben, gravé par Jazet. Sehr gr. Querfol. 120 Fr.

Dieſes Bild iſt gedacht und gefühlt, von ſinniger Anordnung und gründlicher Behandlung. Trefflich iſt die Gradation des Ausdrucks von dem Jammer der Kinder und einigen Dienern bis zu der ſtarren Kälte der beiden Engländer, die nach der Uhr ſehen, um die Minute an-

Digitized by Google

geben zu können, in welcher ein großes, gefürchtetes Leben ſich aufgelöſt. Meiſterhaft iſt beſonders der reflektirende Schmerz in Bertrands Geſicht und ganzer Stellung ausgedrückt, und einen eigenen Eindruck macht der Kopf des Knaben hinter dem Bette des Todten, der im erſten Augenblick an den Engel der lezten Stunde erinnert. Das Kind (Bertrands jüngſter Sohn) fühlt den Moment, ohne ſeine Bedeutung zu kennen. Die Beleuchtung hat etwas Magiſches. Das Licht kommt hinter dem geöffneten Bettvorhange hervor, und ſcheint von dem Stern auszugehen, der an der Wand, unter dem Bilde des jungen Napoleon hängt. Wie der lezte matte Schimmer eines ſchwülen Sommertags, verbreitet es ſich über den Todten, in deſſen Antlitz die Ruhe eines gebrochenen Herzens ſichtbar iſt.

Wenn Mazeppa auf dem eben angezeigten Blatte eine wahrhaft tragiſche Wirkung hervorbringt, ſo wird man dagegen bei der gegenwärtigen Scene von einem peinlichen, unheimlichen Gefühl ergriffen, ein greller Mißton ſchneidet tief in unſre Nerven. Das furchtbare Leiden dort läßt noch eine Hoffnung übrig; es iſt kein ſtreng abgeſchloſſener Moment, die Phantaſie ergreift ihn und ſucht die aufgeregte Empfindung zu beſänftigen. Hier tritt die verſchleierte Geſtalt einer furchtbaren Zeit vor uns, und greift mit der kalten, eiſernen Hand in unſer eigenes Leben. Es iſt eine aufgeſchlagene, ernſte Rechnung mit unſern eigenen Namen bezeichnet. Das hiſtoriſche Bild ſollte uns eigentlich nur in eine fremde Zeit ſtellen: aus unſerer Zeit ſteht es faſt immer nur wie ein Zeitungsartikel da, oder wie ein Geſpenſt, das uns ein memento mori zuruft.

Jazet hat als Stecher dem Maler mit großem Glücke nachgeeifert. Das Blatt hat Kraft, Harmonie, Farbe, und iſt von trefflicher Haltung.

The Gallery of Beauty — ou Collection des portraits de fantaisie par H. Gravedon. Fol. Paris et London 1830. (7 fl. 30 kr.)

Die Natur wiederholt ſich in keiner ihrer individuellen Bildungen. Die Verſchiedenheiten derſelben treten jedoch in den Thier- und Pflanzengeſchlechtern meiſt weniger auffallend hervor, als bei dem Menſchen. Darum finden wir hier auch keine Geſtalt, die, in Abſicht auf Schönheit, als Kanon gelten könnte, und zumal erſcheint die weibliche Schönheit im Leben unter ſehr abweichenden Typen. Bei der ſtrengen Konſequenz, womit die Natur in Zuſammenſetzung ihrer organiſchen Gebilde verfährt, können in der That auch die individuellen menſchlichen Geſtalten nicht wohl vom Künſtler theilweiſe abgeändert werden, ohne daß zugleich die innere Nothwendigkeit in der Struktur derſelben aufgehoben würde. Freilich iſt die Kunſt an dieſe Rückſicht nur in ſo fern unabweichlich gebunden, als eine Abweichung ſich dem Auge als unſtatthaft darſtellen müßte. Da inzwiſchen das Eigenthümliche, Charakteriſtiſche einer jeden Geſtalt durch die Beſonderheit ihrer Theile und die Art ihrer Verbindung mit bedingt wird, ſo kann ein einziger fremder Zug jenes Eigenthümliche merkbar zerſtören. Wir wurden zu dieſen Bemerkungen durch das vorliegende Werk veranlaßt, da in ihnen die Schwierigkeiten angedeutet ſind, Phantaſieportraite zu entwerfen. Ohne Zweifel hat Gravedon etwas dergleichen ſelbſt gefühlt, denn ſeine Bildniſſe ſind ſchwerlich ganz aus der Phantaſie hervorgegangen, indem den meiſten derſelben der Stempel einer beſtimmten Individualität ſichtbar genug aufgedrückt iſt. Dieß gilt beſonders von den mit Anna, Dinah, Aliſe und Charlotte bezeichneten. Vermuthlich konnte der Künſtler die Originale nur flüchtig auffaſſen; das Ausführen mußte dann allerdings der Kombination überlaſſen bleiben, und die Phantaſie dabei ihre Dienſte thun. Uebrigens ſind dieſe Portraite zart, leicht und mit Geiſt lithographirt. Wahrſcheinlich folgen noch Fortſetzungen.

—ber.

Beiträge zur Geſchichte der Kunſt und der Künſtler in Ulm. Von Albrecht Weyermann.

(Fortſetzung.)

Zu Barth. Zeytbloms Werken gehören ferner:

3) In der Kirche zu Kilchberg bei Tübingen: das Altarblatt; das Gemälde beſteht aus einem Mittelſtücke und zwei Seitenflügeln, das Mittelſtück enthält drei hölzerne Schnitzfiguren von nicht ſehr bedeutender Größe, unter denen ſich die Mutter Gottes mit dem Kinde befindet, die dieſer zur linken ſtehende Figur hat einen Silberharniſch, und könnte etwa auch den Ritter St. Georg vorſtellen. Die beiden Flügel enthalten die Stifter und Stifterinnen des Altargemäldes mit ihren Patronen und Patroninnen, unter welchen ein hübſches Frauenbild ſich befindet. Dabei die Jahrszahl 1473.

4) In der Schloßkapelle zu Kilchberg, das Altarblatt mit ſeinen Gemälden, aus drei Theilen beſtehend, mit des Künſtlers Unterſchrift. Dieſe Gemälde hat der geſchickte Maler Dörr in Tübingen ſchön hergeſtellt, da ſie vom Staub ꝛc. ſehr viel gelitten hatten. (Wanderungen in der Umgegend von Tübingen. 8. 1829, S. 96. 107.)

5) In der Sakriſtei der Stiftskirche zu Tübingen neben dem Chor das Altarblatt, die Kreuzigung Chriſti vorſtellend. (Merkwürdigkeiten von Tübingen. 1829. S. 11. — Der Verfaſſer dieſer und der vorigen Schrift ſoll M. Schönhut aus Tübingen ſeyn.)

15. Martin Schaffner, ein geborner Ulmer,

Digitized by Google

war in der Marmerbrüderſchaft und cum Familia in der Künſtler-Confraternität im Auguſtinerkloſter; er lebte 1485 ꝛc., aber im Auslande, in öffentlichen Büchern in Ulm kommt er vor 1508, 1514, 1527, 1529, 1532 und 1539. Er hielt ſich lange Zeit am Niederrhein auf, und bildete ſich in der niederdeutſchen Schule; namentlich erkennt man in ſeiner Art, die Färbung zu behandeln, den Schüler Hemlings und van Eycks; ein ſchöner Styl und reiche Gabe der Compoſition finden ſich in ſeinen Werken, Pinſel und Geiſt ſetzen den Anſchauer in Bewunderung. In W. 1829 ſind ſeine Arbeiten angeführt*), dazu kommt:

1) Im Königl. Bildersaal in der St. Moritzkapelle in Nürnberg: Nr. 52., die Anbetung der Könige, ein ausgezeichnetes Bild; die Anordnung iſt einfach, die Zeichnung, beſonders im Einzelnen ſehr gut, namentlich in dem Kopfe des älteſten der drei Könige mit weißem Bart, und in dem des zweiten in grüner Jagdkleidung; weniger gut gezeichnet, aber ſehr ſchön gemalt iſt der Kopf der Maria; im ganzen Bilde zeigt ſich ein ungemeiner Fleiß, der ſich bis auf's Einzelne erſtreckt, auch der Hintergrund weicht gut zurück. (Kunſtbl. 1829, Nro. 101.)

2) Zu Rottenburg an der Tauber, in der St. Wolfgangs- oder Schäferskirche: die Altarblätter. (Winterbachs Geſchichte von Rottenburg a. d. T., II. B. S. 73.)

Zuſätze zum Artikel Martin Schaffner in W. 1829, S. 464. Nr. 8. iſt vom Jahr 1517.

Nr. 10. gibt Fiorillo im II. Bde. für Arbeiten des Martin Schön, aber unrichtig, an; und dann ſagt er von dieſen Bildern: „In den weiblichen Köpfen, die alle der Natur nach gemalt zu ſeyn ſcheinen, herrſcht eine Sanftmuth, eine Unſchuld und ein ſo hohes Ideal von unbefleckter Tugend, daß man die Unverdorbenheit der Sitten ſeines Jahrhunderts ſehr deutlich wahrnehmen kann.“

Nr. 11. kam am 3. September 1803 nach München.

Nr. 14. iſt von Martin Schön, und ſtellt die Abnahme vom Kreuze vor.

16. Ambroſi Schaffner, Maler in Ulm, kommt 1540, und 1519 der Kinderpfleger des Malers Ambroſi Schaffner, in den Ulmiſchen Büchern vor.

17. Maiſter Martin Viſcher, Fiſcher, kommt vor: 1398, 1427, 1434, 1441 und 1443; im letzten Jahre gab es einen ältern und jüngern Maler Martin Fiſcher, noch 1460 lebte ein Maler mit dieſem Namen. Von einem N. Fiſcher finden ſich Werke in der Fürſtl. Wallerſteiniſchen Gallerie. Die Namen Nicolaus Johannis Piscator (Fiſcher) in einander verſchlungen, findet man auf Kupferſtichen. W. 1829. 593. Siehe Peter Aſch.

18. Hans Beham, Bürger und Maler in Ulm, im Jahr 1399 aus der Stadt verwieſen; einer gleiches Namens kommt 1460 vor; Heinrich Beham lebte in Ulm 1413, 1414, und wieder unter demſelben Namen 1446, 1460. Von dem Hans Beham ſtammen ab: Bartholomaus, Hans Sebald und Hans Beham, die in Nürnberg, Frankfurt a. M. ꝛc. lebten. W. 1829. S. 17.

19. Hans Felber, Maler in Ulm, wo er im J. 1407 lebte, im J. 1429 nicht mehr, ſeine Frau Anna, war des Kirchenmeiſters Ulrich Enſingers (W. 1829, S. 82.) Tochter, bei dem Tode deſſelben (1429) wird ſie Wittwe des Hans Felbers genannt. Er hatte einen Sohn gleiches Namens, der die Kirchen zu Nördlingen, Waiblingen, Wimpfen ꝛc. baute, und Hans von Ulm, Hans von Landau, Hans von Frankfurt genannt wird; des letztern Sohn, auch Hans Felber, kommt als Zeugmann (Ingenieur) 1525, 1533, in Ulm vor.

20. Peter Deckinger, Teckinger, kommt als Maler vor 1407, noch 1419; Hans Deckinger 1430; Laux Deckinger, auch Glasmaler, 1552; Hieronymus Deckinger 1561.

21. Acker, Aeckerle, eine Malerfamilie in Ulm, in den öffentlichen Büchern daſelbſt kommen von 1423 bis 1488 mehrere Maler dieſes Namens vor; einen Glasmaler Peter Acker, in Nördlingen lebend, führt Fiorillo I. B. S. 335 an; ſiehe W. 1829, S. 5.

22. N. Wiſſinger, lebte in Ulm 1417; einen Wilhelm Wiſſing führt Fiorillo III. B. S. 92, 263 an; ſiehe W. 1829, S. 644.

23. X. Rappo (sic!) kommt 1417 als Maler vor, und Ludwig Rapp ſtarb in Ulm 1574. W. 1829. S. 403.

24. Hochwäher, eine Künſtlerfamilie in Ulm; ein Maler N. Hochwäher lebte daſelbſt im Jahr 1434. W. 1829. S. 181.

25. Jakob Matthis kommt als Maler vom J. 1435 öfters vor.

26. Knechtelmann, auch Bayer, vielleicht von ihren Voraltern, die aus Bayern waren, ſo genannt, eine Malerfamilie. Marx Knechtelmann, Maler in Ulm, wird 1410 Bürger in Nördlingen; dieſer und ein Bartholomäus Martin Knechtelmann lebten 1449; Lucas und Martin Knechtelmann, auch Bayer genannt, vielleicht Söhne des obigen Marx kommen 1489, damals auch Martins Wittwe, vor.

(Die Fortſetzung folgt.)

*) Vergl. den erſten Aufſchluß über Martin Schaffner durch Schmidt und Brulliot im Kunſtblatt 1822. Nr. 63.

Beilage: ein Steinabdruck.

N°. 70.

Kunſt-Blatt.

Donnerſtag, 2. September 1830.

Kunſtausſtellung in Mailand im Jahr 1829.*)

Unſere Säle waren dieſes Jahr voll genug, um die Neugierde des Publikums zu erwecken, wenn gleich die der Kenner nicht ganz befriedigt wurde.

Die Zöglinge, wie es ſcheint, wollen ſich nicht mehr der beſchämenden Gefahr ausſetzen, den Preis der Malerei auf ein anderes Jahr verſchoben zu ſehen, ſie wagen es nicht mehr, dem Publikum und ihren Richtern ſo ſchwache Arbeiten vorzulegen, daß man hätte verzweifeln können, ob ſich die Ehre der Schule noch länger erhalten würde. Dieſes Jahr erſchien nur ein einziger Bewerber um den großen Preis in der Malerei, der ihm gleichwohl zuerkannt wurde. Dieß iſt um ſo ſonderbarer, wenn das beurtheilte Bild keine ſo großen Schönheiten darbietet, daß ihm nicht von Mitbewerbern die Krone hätte ſtreitig gemacht werden können. Der aufgegebene Gegenſtand war der Tod des Hippolyt, der von ſeinen Pferden geſchleift wird. Der Maler hat den Wagen ſchon am Geſtade des Meeres zerbrechen laſſen. Der junge Held liegt ganz nackt auf den Trümmern des Wagens ausgeſtreckt, und hält doch die Zügel ſeiner erſchreckten Pferde, die auf engliſche Art zuſammengeſtellt ſind, denn das eine iſt ſchwarz, das andere weiß mit bläulichten Flecken, und dient dem erſteren zum Grunde, worin das ganze Geheimniß dieſer Bizarrerie liegt. Dieſer Hippolyt, welch' eine armſelige akademiſche Figur! ich ziehe die Pferde noch vor — — mehr kann ich nicht darüber ſagen. Möge es Hrn. Joh. Baptiſt Airaghi, welcher gekrönt worden iſt, nicht mißfallen.

Skulptur.

Wir haben fünf Modelle von Bewerbern zu beurtheilen, die alle Verdienſt haben. Der aufgegebene Gegenſtand war: Dädalus ſetzt dem Ikarus Flügel an. Die Figuren ſind nackt, wie es ſich für die Sculptur ziemt. Ein einziger hat die Auskunft gewählt, mit Wachs die langen Federn an kleine, ſchon hinter den Schultern des Ikarus befindliche, und die Form von Flügeln ankündigende, zu fügen; die übrigen Künſtler ſind einander alle in dem Moment begegnet, wo der Vater die vollkommnen Flügel an die Schultern bindet. Die Figur des Dädalus beweiſt bei allen fünf Modellen gute Studien; die des Sohns aber zeigt die Formen der Jugend in ihrer ganzen Schönheit nur in der gekrönten Gruppe. Dieſe Figur iſt voll Anmuth in ihrer Stellung, und man ſieht, daß Ikarus ſeinem Vater an einem Geſchäft behülflich iſt, das ihm gefällt. Es iſt ein guter Einfall, ihn mit ausgeſtreckten Armen dieſen Flügel halten zu laſſen, während Dädalus das Band zurecht macht, das denſelben an den Körper bindet. Die Contouren ſind markig und zart, und die Phyſionomie vereinigt Adel mit einem Charakter von Treuherzigkeit, die dieſem Alter eigen iſt. Dieſes Stück iſt von Hrn. Innocent Fracorole von Verona, Zögling der Akademie von Mailand.

Kupferſtich.

Der Preis im Fache des Kupferſtichs iſt dieſes Jahr auch nicht ſtreitig gemacht worden; ein einziger Kupferſtich wurde eingereicht. Der Gegenſtand iſt die Ruhe in Aegypten von Raphael, in der Kaiſerl. Gallerie zu Wien befindlich; das Blatt iſt mit Geſchmack von Hrn. Ado Fioroni, Zögling Longhi's zu Mailand, geſtochen worden.

Zeichnung.

Die Zeichner, welche um den Preis einer großen Compoſition ſich beworben, ſind von Hrn. Louis Moja, Zögling der Akademie, beſiegt worden. Der Gegenſtand war: „Belſazar erſchrickt über die drei Worte in dem Feſtſaale.“ Man hat vier Zeichnungen ausgeſtellt: wir zählen nur drei, ſie ſind gut komponirt, gut gezeichnet, die Beiwerke haben den ägyptiſchen Charakter; aber in einer dieſer drei Zeichnungen ſind die Stellungen übertrieben und gleichen zu ſehr denen unſerer Pantomimen. Die zweite, welche das Acceſſit verdient hat, iſt vernünftiger, edler gedacht, die Köpfe ſind ſchön, die Draperien gut ſtudirt, aber die Wirkung des Lichts unbeſtimmt, und Belſazar hat nicht ganz den Ausdruck, den er haben ſollte. Man erkennt in der gekrönten Zeichnung des Hrn. Louis Moja ein glück-

*) Durch Langſamkeit der Spedition verſpätet.

Digitized by Google

liches Talent. Die Gruppen ſind gut vertheilt, bei allen Perſonen iſt der Ausdruck lebhaft, edel, beſonders an dem Propheten, deſſen Kopf an die ſchönen Formen erinnert, welche die Alten ihrem Jupiter gaben. Man bemerkt an der Geſtalt der Königin ſchöne Züge, welche von der Furcht nicht entſtellt ſind, denn man gewahrt in ihnen nur die Ueberraſchung, und dieß iſt eine glückliche Idee; Belſazar hingegen zeigt Schrecken, aber der Zeichner hat ihm das Majeſtätiſche bewahrt. Alle Figuren ſind reich drapirt, die Falten glücklich und natürlich. Die Akademie hat bei ihrer Beurtheilung erklärt, daß der Lichteffekt dieſe Compoſition des Lobes würdig mache. Warten wir, bis dieſer Zögling, deſſen Zeichnung ſo korrekt iſt, mit dem Pinſel in der Hand erſcheint; er verſpricht der Lombardiſchen Schule Ehre zu machen, aber man verleite ihn nicht zum Romantiſchen.

Die Profeſſoren und Kunſtliebhaber.

Malerei. Heilige Geſchichte.

Jeſus am Kreuze mit Magdalena und Johannes, Gemälde mittlerer Größe von Cäſar Poggi aus Mailand. Ein gewiſſer Effekt des Lichtes und der Farbe, der den Blick auf ſich zieht, kann die Mängel der Zeichnung nicht verbergen. Die Arme des Kreuzes ſind nicht perſpektiviſch, und da der Künſtler nicht die Abſicht gehabt hat, ſie von vorn darzuſtellen, ſind auch die Arme des Chriſtus verkrüppelt. Magdalena muß knieen, man erräth es, ohne ſich unter der Draperie von den Beinen Rechenſchaft geben zu können, ihr Kopf ſcheint auf den Stamm des Kreuzes, den ſie umfaßt, geleimt zu ſeyn, und man ſieht nur die Haare. Johannes verzerrt das Geſicht, ſeine Drapirung ſcheint das Beſte an allem zu ſeyn, denn Hände und Füße ſind ſchlecht. Wir werden dieſem Künſtler in einem andern Fache, worin er glücklicher iſt, gerechtes Lob widerfahren laſſen.

Wie hat Hr. Karl Ronchi von Concorrezo ſich entſchließen können, uns ſein kleines Bild der Vorſtellung im Tempel zu zeigen? Hat er etwa geglaubt, dies ſey Malerei? Zwei noch ſchlechtere Portraite von ihm reihen ſich dieſem Stücke an.

Für ein Dorfgemälde gälte die heil. Roſa des Hrn. Joh. Pock als ein gutes Bild, denn die Heilige iſt auf dem glänzenden Grunde einer Glorie; zu Bewunderern ihrer Frömmigkeit hat ihr der Maler nicht gerade die lieblichſten Engel des Himmels gegeben, wenn ſie gleich nur Kinder ſind.

Hr. Pedrazi wollte dem Publikum ſeinen Namen verſchweigen, indem er ein ſehr großes Bild ausſtellte: die Pilger von Emmaus am Tiſche mit dem Heilande; eher hätte er die Glorie in der Höhe, wo der ewige Vater und der heilige Geiſt figuriren, unterdrücken ſollen. Die drei unteren Figuren von natürlicher Größe ſind gut gezeichnet und gut drapirt. Der Chriſtuskopf iſt ſchön, nur bedürfte er ein wenig mehr Majeſtät; er iſt ein ſchöner, alltäglicher Menſch. Der Künſtler hat ſich aber in den drei Köpfen der Gäſte erſchöpft, und nichts für ſeinen ewigen Vater aufbehalten. Denn dieſer iſt ein Greis von unedlem Aeußeren, deſſen Geſicht mit der ſchwebenden Stellung des Körpers nicht übereinſtimmt. Zwei Engel in der Anbetung, zu beiden Seiten der Glorie, ſind von erſtaunlicher Länge.

Drei ſehr liebliche Bilder erhalten den Ruf des Profeſſor Pelagio Palagi, nämlich: die heilige Jungfrau mit Leſen beſchäftigt, der Heiland eine Weltkugel haltend, und eine ſitzende heil. Jungfrau; alle ſehr effektvoll und höchſt fleißig ausgeführt.

(Die Fortſetzung folgt.)

Unterſuchungen über den Unterſchied zwiſchen Genre und Hiſtorie in der bildenden Kunſt.

(Fortſetzung.)

Die ſpäteren Venetianer nämlich (die Zeitgenoſſen und Nachfolger Tiziano) verließen ganz offenbar die von ihren Vorgängern betretene Bahn und warfen ſich mit ganzem, vollen Herzen der Natur in die Arme. Das blühende, quellende, bewegte Leben, mit ſeinem Glanz, ſeinem Reichthum, ſeiner unmittelbaren Freude lag ihnen näher, als eines, das ſie ſich erſt erſchaffen mußten in der Phantaſie, oder das in heilig gehaltenen Formen ihnen überliefert wurde. In ihren Werken herrſcht die Gegenwart und — mit mäßiger Beſchränkung — der Zufall, nie aber wird man die Werke eines Giorgione oder Paul Cagliari u. A. Genremalereien nennen können. Das in ewigem Wechſel ſich erneuende Leben hatte dieſen Genien der Kunſt äußerlich, wie innerlich neue Seiten erſchloſſen. Gewannen ſie durch größere Wahrheit der Färbung, als bisher geſchehen war, ein weites Feld, ſo ſahen ſie auf der andern Seite auch dem inneren Leben einen noch unerkannten Zauber ab, den nämlich, der durch Gegenſätze wirkt. Hier iſt Paul Veroneſe überraſchend weit gegangen. Während einerſeits die alte Kunſt und, in höchſter Vollendung, Rafael (in ſeinen Tapeten) ſich nur auf den geforderten Gegenſtand beſchränkt, ſtreng an die Sache ſich haltend und ihre (man kann ſagen welt-)hiſtoriſche Bedeutung, andererſeits die Niederländer faſt jede Spur der letzten verwiſchten, indem ſie die heiligen Geſchichten in den Kreis des alltäglichen Lebens zogen, (aus welchem ſelbſt das gewiß große Genie eines Rubens ſie nicht befreien konnte), erſahen die Venezianer einen dritten Weg und vermählten mit glück-

Digitized by Google

lichem Erfolg die Mannichfaltigkeit des Lebens mit ihren hiſtoriſchen Aufgaben.

Es wird gewiß Keinem, der nur einigermaßen achtſam den äußeren Erſcheinungen nachſieht, entgehen, daß oft hart nebeneinander die grellſten Gegenſätze auftreten, und daß die Wirkung des Einen durch die des andern nicht gebrochen, ſondern erhöht wird. Ich meine nicht jene ſchreienden Gegenſätze, die Menſchenwahn oder Bedürfniß ſelbſt gemacht, wie etwa Poſſenreißer bei Leichenbegängniſſen u. dgl., ich meine jene, die abſichtlos, d. h. nach gewöhnlichem Sprachgebrauch *zufällig* ſich bilden. Dieſe Gegenſätze können von dem rein Komiſchen ſich ſteigern bis zum tief Erſchütternden, man darf an Ungeſchick einzelner Perſonen bei feierlichen Handlungen, oder an unvorhergeſehene Zwiſchenfälle denken, oder ſelbſt nur an die nothwendigen Vorbereitungen u. dgl. Wen würde es nicht in innerſter Seele ergreifen, ſähe er neben der ſterbenden Mutter etwa das Kind unbeſorgt ſpielend am Boden mit Blumen oder dem Hund? Wie fern liegt dieß dem ſchmerzvollen Ereigniß, und doch wie nahe! Aber eben ſo nahe liegt es auch, daß eine Auffaſſung hiſtoriſcher Begebenheiten, welche ſich Abſchweifungen der Art erlaubt, durch das Recht, welches ſie dem Zufall zugeſteht, nach obiger Erklärung leicht in Genre übergehen könne.

Paul Veroneſe iſt es, welcher dieſe Richtung, wenn auch nicht bis an's Ende — denn wo wäre dieß? — verfolgt, aber mit glücklichſtem Erfolge eingeſchlagen. — Ausgezeichnete Werke der Art beſitzt die Dresdner Gallerie, die Findung Moſis, die Anbetung der Könige, die Darſtellung im Tempel, die Jünger in Emaus u. ſ. w., bei welchen allen um die Haupthandlung herum das dieſelbe nicht unmittelbar berührende Leben mit in Scene genommen iſt. Die tiefere Bedeutung einer ſolchen ſcheinbar unhiſtoriſchen Darſtellweiſe iſt, daß ſie uns mit dem Weltganzen in Verbindung erhält, daß ſie daran erinnert, daß Sonnen und Erden, und auf der Erde das Leben von Millionen unberührt von unſern Freuden und Leiden ſeinen Gang gehe neben dieſen, und daß dieß kein Jammer, ſondern ein Troſt für's menſchliche Gemüth ſey. Hier hat natürlich das Gefühl des Künſtlers die Entſcheidung über das Wo? und Wieweit? in Händen, und würde ſich das Urtheil ſprechen, wenn es Weltbegebenheiten von den heiligen Höhen der Menſchheit in die Niederungen ziehen wollte, in denen das tägliche Leben im Wechſel von Gröſſerem und Kleinerem, Gutem und Böſem, zwiſchen Furcht und Hoffnung, Sieg oder Verluſt ſich bewegt.

Iſt hiemit, wie ich glaube, einerſeits dargethan, daß eine ausgezeichnete hiſtoriſche Schule eine Richtung eingeſchlagen, welche nach letztgenannter Beſtimmung genremäßig genannt werden müßte, zumal auch die in den Werken üblichen Formen (des Nackten, der Gewänder und Koſtüme) und die Einführung wirklicher Stoffe, ſie vom ſog. eigentlichen Kunſtſtyl entfernten, ſo finden ſich auch auf der andern Seite Genremalereien, in denen dem Zufall verhältnißmäßig nicht mehr Recht eingeräumt iſt, als in irgend einem hiſtoriſchen Bilde. Hier würde der Irrthum ſich verdoppeln, je nachdem man den Ausdruck: „Auffaſſung“ auf die innere oder äußere Form des Bildes bezöge. Offenbar ſind in neuerer Zeit Gedanke und eine ernſte Auffaſſung immer mehr Kunſt- und Künſtlerbedürfniß geworden; allein die auch zugleich wiedergekehrte Liebe zur Natur hat die überlieferten ſtyliſirten Formen in etwas verdächtiget. Nun fragt es ſich, was den Stempel des Hiſtoriſchen ausdrückt: der Gedanke oder die ſtyliſirte Form? Die Anſicht, welche ſich für das Letzte entſcheidet, hat Künſtler zu dem Verſuche veranlaßt, das Genremäßige des Gegenſtandes durch die hiſtoriſche Form der Darſtellung zu einem hiſtoriſchen Bilde zu machen. Allein eine auf ſolche Weiſe ſtyliſirte, tanzende Bauerngruppe oder dergleichen würde, wenn ſie auch aufhörte ein gutes Genrebild zu ſeyn, doch nie ein hiſtoriſches Gemälde. Nennt man dagegen die geiſtreichen Schöpfungen des Engländers Wilkie, oder des leider nun verſtorbenen däniſchen Malers Kraft u. A., wegen des in ihnen vorherrſchenden Gedankens, hiſtoriſch, ſo iſt man genöthigt, einen Jahrmarkt, eine heimkehrende Heerde, ja ſogar eine Landſchaft hiſtoriſche Bilder zu nennen, ſobald ſie nur poetiſch aufgefaßt ſind und der Gedanke dem Ganzen Einheit verleiht.

Der Irrthum der Anſicht alſo, daß die Art der Auffaſſung das Genre charakteriſire, offenbart ſich deutlich durch die Widerſprüche, in die er führt. Es bleibt nun noch übrig, die frühere Anſicht auch über die Gränze ihrer Wahrheit zu verfolgen. Indem man ſich nämlich an den Gegenſtand der Darſtellung hält, beſchränkt man das *Genre* gewöhnlich auf das *Niedere* im Allgemeinen, rechnet darunter auch ohne Bedenken Alles, was der *Gegenwart* angehört, und verbindet damit ganz folgerecht eine Geringſchätzung deſſelben, die ſich vor dem unpartheiiſchen Blick durchaus nicht rechtfertigen läßt. Denn zugegeben, daß Schenkſtuben und Pferdeſtälle u. dgl. der Kunſt ihrer Darſtellung einen niedrigern Platz anweiſen, als der Parnaſſus oder der Oelberg, ſo iſt doch durchaus nicht abzuſehen, wodurch Werke, wie die Kraft'ſchen Lebensbilder u. A. eine Zurückſetzung verdienten gegen die, deren Inhalt und Einkleidung der Vergangenheit entnommen iſt. Wirkt doch überall freiſchaffend die Phantaſie und belebt durch den Gedanken, gilt es doch auch hier, das zart bewegte Leben im Fluge zu erhaſchen und zu bannen für den weniger geübten Blick. Noch greller aber wird die Ungerechtigkeit in der Geſchichte ſelbſt. Freilich iſt ein mächtiger Unterſchied zwiſchen alter und neuer

Digitized by Google

Zeit, zwiſchen alter Krieg= und Schlachtenführung und neuer; aber in der Kunſt gilt es überall, die Entſcheidung vor's Auge zu ſtellen, (ſey's durch einen Einzelnen oder durch die Maſſe) in einem Moment das Ganze — mit Anfang und Fortgang — zu geben, und die *That* hervorzuheben. Was hat nun die Schlacht von Leipzig, von Belle=Alliance, die Einnahme des Paſſes Strub, der Untergang von Miſſolunghi u. A. mit einer Dorfſchenke, einem Hühnermarkt, einer piſſenden Kuh gemein, das entſcheidender wäre, als die Begriffsverwandtſchaft mit der Schlacht des Darius, oder der am traſimeniſchen See u. A.?

Hier handelt es ſich ſogleich um Werth und Bedeutung der Kunſt ſelbſt. Unter den Künſtlern iſt man leicht einverſtanden, daß eine Aufgabe, bei welcher man nicht an Kleider, Koſtüme, bei welcher man überhaupt nicht gebunden iſt, die erfreulichere ſey, und man wird ſich deſto mehr für eine Zeit intereſſiren, je weiter ſie zurückliegt*). Allein dieß trennt keine Kunſtgattungen. Der Kunſt freilich, als *Prieſterin der Schönheit*, iſt *Anwendung* und *Weiterbildung* gewiſſer als ſchön anerkannter Formen und Verhältniſſe, Aufgabe, und die Ausbildung eines feineren Geſchmacks, eines richtigen, äſthetiſchen Urtheils, Zweck und Verdienſt. *Geſchmack* bleibt hier das Loſungswort, und ihm vorzüglich verdanken die größten Genien ihren weit verbreiteten Künſtlerruhm und die Welt die feinſte ſinnliche Speiſe **).

Hier bewegt ſich die Kunſt im Gebiete der Schönheit vom Gefälligen, Reizenden bis zum Starken und Grandioſen, und ihre Heimath iſt das *Alterthum* mit ſeiner großartigen Einfachheit in jedweder Erſcheinung des Lebens, unverfälſcht der Zögling der Natur, mit naturgemäßem Bedürfniß und naturgemäßer Befriedigung ***). Wie ſchwindet in dieſer Beziehung die Menſchheit von Jahrhundert zu Jahrhundert, wie hat ſie ſich zur partialen und totalen Geſchmackloſigkeit der Gegenwart verflacht! —

(Der Beſchluß folgt.)

*) Ein anerkannt großer, moderner Schlachtenmaler in M. ſprach ſich in eben dieſem Sinne über das Uniformenweſen aus, ohne daß ihm durch das Geſchmackloſe deſſelben die Aufgabe verleidet worden wäre. Geiſt wird überall das Uebergewicht zu behalten wiſſen.

**) Keinem, der ſich öfters unter der *gebildeten* Menge in Kunſtſälen befunden, kann es entgangen ſeyn, wie wenig im Allgemeinen der Sinn für *richtige Auffaſſung im Kunſtwerk* erſchloſſen iſt, und wie dagegen die Schönheit der Geſtalten, Anmuth oder Kraft der Bewegung, geſchmackvolle Anordnung der Gewänder, endlich auch wohl Reinheit und Großartigkeit der Formen am meiſten Aufmerkſamkeit und Bewunderung erregen.

***) Der Vielſinn des Wortes *Natur* iſt ſo bekannt, daß ich es hier brauche, in der Gewißheit, man werde es nicht für identiſch nehmen mit obiger „Natürlichkeit.“

Verſteigerung von Kunſtgegenſtänden aus dem Nachlaß der verſtorbenen Kupferſtecher J. G. v. Müller und Friederich Müller in Stuttgart *).

Dieſe Verſteigerung, welche auf den 20. September d. J. angeſetzt iſt, verdient mehr Beachtung als der ſehr mäßige Katalog auf den erſten Anblick möchte erwarten laſſen. — Es kommen hier Kupferſtiche, meiſt von neueren Meiſtern, zum Verkauf, die zwar nicht ſelten ſind, wohl aber ſelten in ſo vollkommenen Abdrücken ſich vorfinden möchten, da beide vortreffliche Künſtler ohne Zweifel die meiſten durch Geſchenk oder Tauſch von ihren zahlreichen Schülern und Kunſtgenoſſen erhalten haben; — ferner die für Künſtler und Kenner höchſt intereſſante Folge von Abdrücken ihrer eigenen Platten, vom erſten Probedruck bis zum ganz vollendeten Abdruck, und mehrere der lezteren von einer Schönheit, wie ſie bei der nachherigen ſtarken Benutzung oder ſpäter erfolgten Ueberarbeitung der Platten jetzt nur zu ſehr hohen Preiſen zu finden iſt. So namentlich von J. G. v. Müllers Madonna della Sedia, Schlacht bei Bunkershill, Ludwig XVI. und Madonna nach L. Spada; dann von Friedr. Müllers Madonna di S. Siſto, Johannes, Adam und Eva u. ſ. w. Aeußerſt anziehend ſind auch die Handzeichnungen beider Künſtler, meiſt Studien zu ihren Platten. Die geiſtreiche und zugleich durchaus vollendete, fleißige Ausführung, welche beiden Meiſtern eigen war, weiſt dieſen Blättern, auch abgeſehen von dem Werth, den ſie als Dokumente der Bildungsgeſchichte ihrer Verfertiger haben, einen ausgezeichneten Rang an. Die 50 Portraits ausgezeichneter Männer neuerer Zeit, waren die lezte Beſchäftigung des arbeitſamen Mannes, dem auch im höchſten Alter noch die tägliche Uebung ſeiner Kunſt Bedürfniß geblieben iſt. Endlich ſind für den Kunſthandel die geſtochenen Platten zu berückſichtigen, welche mehrere der ausgezeichnetſten und noch jezt geſuchten Werke beider Meiſter enthalten.

*) Vergleiche die vorläufige Notiz in Nro. 69.

Digitized by Google

N°. 71.

Kunſt-Blatt.

Dienſtag, 7. September 1830.

Kunſtausſtellung in Mailand im Jahr 1829.

(Fortſetzung.)

Schmelz und Glanz der Farben zieht immer die Augen auf die Bilder des Malers und Akademikers Franz Hayez, und dies iſt das vorzüglichſte Verdienſt ſeines Ecce Homo von natürlicher Größe. Der Kopf iſt ſchön, hat einen Ausdruck der Milde, aber es fehlt ihm der Charakter göttlicher Schönheit, den man an den Werken griechiſcher Künſtler bewundert, wenn ſie ihre Götter oder Helden darſtellten. Sie haben ſelbſt Vulkan dem Schmiede, dem Herkules kräftige, ſtark ausgedrückte Muskeln gegeben, aber dabei Sorge getragen, die Formen zu mildern, indem ſie dieſelben mit einem elaſtiſchen Fleiſche überzogen. Sie würden gewiß nicht dem Halſe eines Chriſtus Muskeln gegeben haben, die wie Stricke hervorſtehen, noch ſo emporragende Schlüſſelbeine oder ſo abgemagerte Finger, wie ſie nur ein durch Faſten ſchon ganz erſchöpfter Coenobite haben kann. Eine ſchöne Purpur-Draperie und ein im Lichte ſchimmernder Hintergrund reichen für einen göttlichen Gegenſtand nicht aus.

Seine heilige Jungfrau, gleichfalls von natürlicher Größe, habe ich gerne geſehen, und in ihr die Mutter Gottes gefunden.

Dieſes Jahr haben wir keinen Mangel an büßenden Magdalenen, denn man glaubt, daß zwei zum Himmel emporgerichtete Augen, ein ſchönes blondes Haar, das recht lang herabfällt, ein Todtenkopf, eine Matte, alle Wünſche eines Liebhabers befriedigen müßten. Man ſcheint dabei zu vergeſſen, daß man dem Kunſtrichter ſchöne Arme, eine reizende Hand, wohlgeſtaltete Füße zeigen müſſe. Hrn. Cäſar Poggi iſt, den ziemlich angenehmen Ausdruck des Schmerzes im Antlitz eines hübſchen Weibes ausgenommen, nichts Höheres vor Augen geſtanden.

Eine dicke, plumpe, römiſche Bäuerin oder Magd hat zum Modelle der Magdalena des Hrn. Karl Arienti gedient; ſie iſt von natürlicher Größe. Wenn man dieſe ungeheuren Schenkel ſieht, kann man kaum glauben, daß der Künſtler ſein Bild in der Nähe von Meiſterwerken gemalt habe, die zu ſtudiren er nach Rom gegangen ſeyn ſoll.

Eine ſehr ſchöne Jungfrau, welche in den lezten Jahren ausgeſtellt war, und Alles übertraf, was man in dieſen Sälen ſah, verſprach uns von dem Pinſel des Hrn. Philipp Agricola aus Rom eine Magdalena, welche alle übrigen verdunkeln würde, wie es das Portrait des Dichters Monti gethan hatte. Aber wir erkannten in der büßenden, heiligen Sünderin weder das Kolorit noch die Zeichnung Agricola's wieder: die Arme ſind beſonders ſchlecht. Dieſer Gegenſtand iſt für Niemand günſtig geweſen.

Profan-Geſchichte.

Hier eröffnet ſich der Malerei ein weites Feld, aber die alte Geſchichte und die Fabel ſind gegenwärtig in unſerer Schule ganz verlaſſen; außer dem Preiſe der Malerei und der Zeichnung bieten uns alle Bilder, groß und klein, nur Scenen aus der modernen Geſchichte oder aus Walter Scott. Die Kunſt gewinnt dabei nicht, denn durch das Ausſchließen des Nackten vernachläſſigt man das Studium der Zeichnung. Denn es iſt nicht nothwendig, ſich durch die Anatomie von der Lage und dem Laufe der Muskeln zu unterrichten, um Helden zu zeichnen, die mit dicken Rüſtungen von Eiſen oder mit Panzern bedeckt ſind, die man in Kleider, wie Collets u. dgl. hüllt, oder in dicke Stoffe, wie Sammt, und von Stickereien ſchwere Tücher, die man mit Korſetten, weiten Aermeln, mit bauſchigen Hemdekrauſen, Hoſen auf die Waden geklebt, ganz runden oder mit Schleifen gezierten Schuhen, kleinen Mänteln, Pelzwerk u. ſ. w. bekleidet. Auf dieſe Art iſt ſchnell eine wohlgebaute Figur fertig. Das ganze Talent des Zeichners wird ſich hier darauf beſchränken, den Köpfen einen wahren und gefühlten Ausdruck zu geben, die Hände mit Grazie zu entwerfen, das übrige kann man aus einem Tragkorbe nehmen. So werden die zahlreichen, in unſern prächtigen Muſeen verbreiteten Modelle unnützlich, dieſe koſtbaren Marmore ſind zu nichts mehr vorhanden, als um in gelehrten Abhandlungen die Antiquare zu beſchäftigen. Wenn dieſer Zuſtand fortdauert, wird man nichts

Digitized by Google

mehr aus Homer für die Malerei entnehmen, und wir werden bald Gelegenheit haben, dies zu beweisen.

Ein großes Gemälde von fünf bis sechs Fuß Breite, von Hrn. Havez gemalt, stellte Philipp Maria Visconti, Herzog von Mailand, dar, wie er den zwei Königen von Arragonien und Navarra, Gefangenen der Genueser, die damals seine Unterthanen waren, ihre Kronen zurückstellt. Der Herzog sitzt auf einem erhabenen Throne unter einem reichen Baldachin. Die Kronen und Scepter sind unten am Thron auf einem schönen Sammtkissen; davor stehen die beiden Könige, die ihre vergoldeten Armstühle leer gelassen haben, und deren perspektivische Stellung ein wenig zweideutig ist. Einer der Könige leistet den Eidschwur auf ein Evangelienbuch mit Miniaturen, das ein knieender Page hält. Die übrige Scene füllen Zuschauer, unter denen sich hübsche junge Frauen, auf allen Seiten bewaffnete Wachen, und im Vordergrund ein Kanzler befinden. Der leztere hält aufgeschlagene Akten, und wird vom Rücken gesehen. Dieser Gegenstand ist aus den Verhandlungen des Kanzlers Castiglioni genommen, die der Ritter Ludwig Castiglioni in seinem Archive aufbewahrt.

Man wird Hrn. Havez den Geist der Erfindung und eine schöne Anordnung nicht streitig machen können; in allen seinen Bildern erkennt man eine lebhafte Einbildungskraft, welche den venezianischen Malern aller Zeiten so ziemlich eigenthümlich ist, jedoch geregelt durch eine verständige Berechnung, mit Gewandtheit der Scene Interesse zu geben weiß. Alles ist in Bewegung auf dem Bilde, wie wenig Bewegung auch ein Aktus dieser Art unter den Zuschauern hervorbringen kann. Man sagt, die Physionomien der vornehmen Genueser drückten den Verger aus, sich in der Hoffnung auf ein großes Lösegeld, das sie von diesen Gefangenen erwarteten, betrogen zu sehen. Alle Stellungen sind ruhig, denn hier ist nichts Dramatisches, keine große Leidenschaft bewegt die Handelnden, und wir können also nur die Composition, die Anordnung, die Kostüme, die Wirkungen des Lichts und die allgemeine Harmonie bewundern. Die Leser wissen bereits aus früheren Berichten, wie sehr Hr. Havez in der Kunst zu drapiren, und in der Nachahmung aller Stoffe, besonders der mit Gold oder verschiedenen Farben durchwebten, sich auszeichnet, und wir müssen auch dießmal wieder darauf zurückkommen.

Die Zeichnung schien uns ein wenig vernachlässigt, und wir denken nicht, wie ein Mailänder Journalist, welcher behauptet, der Maler, von seinem Gegenstande dahingerissen, könne nicht ausschließlich auf die Correktheit sein Augenmerk richten, wenn es ihm gelungen sey, Interesse zu erregen. Würde man einem tragischen Schriftsteller eine Menge schlechter oder zu prosaischer Verse verzeihen, weil er auffallende Theatercoups anzubringen gewußt hat? Der Kopf des Herzogs ist zu klein. An seiner Seite steht ein Bischof, der, wie es scheint, die Eidesformel spricht, neben diesem ist ein geharnischter Soldat, der ihn fest anblickt, was vermuthen läßt, daß die Worte des Prälaten ihn beschäftigen. Dies angenommen, begreifen wir nicht, warum die Figur des Bischofs ganz und gar jenen Heiligenbildern gleicht, die an den Thoren der Kirchen, besonders der gothischen, oder auf den Gräbern aus eben der der Zeit, so roh ausgehauen sind? Warum die Falten so gleich, so perpendikulär, wie Getreide-Halme?

Warum wurde dieser Figur beinahe zwölf Kopfhöhen gegeben? Wären ihre Augen nicht auf die zwei Könige gerichtet, blickte der Soldat sie nicht mit Aufmerksamkeit an, was vermuthen läßt, daß es eine lebende Person ist, könnte man sie mit vollem Rechte für eine jener sonderbaren gothischen Bildnisse aus Holz nehmen, die man gemalt und vergoldet auf die Altäre stellte. Der Kanzler, der sich mit dem Rücken präsentirt, hat die Beine so gestellt, daß seine Figur, im Vordergrunde, mit ihrem kurzen Mantel jenem Spielwerke gleicht, das die Kinder auf einem Tische springen lassen.

Es ist augenscheinlich einer der Grundsätze des Romantismus, in die Malerei solche bizarre oder unedle Formen einzuführen, weil es in der Natur deren gibt. Man findet freilich verzerrte oder zurückstoßende Physionomien, ist dieses aber ein Grund, sie ohne **unumgängliche**, historische Nothwendigkeit in ein historisches Bild aufzunehmen? — „Die Häßlichkeit der Formen,“ sagt Lessing in seinem Laokoon, „kann, weil die Empfindung, welche sie erregt, unangenehm, und doch nicht von derjenigen Art unangenehmer Empfindungen ist, welche sich durch Nachahmung in angenehme verwandeln, an und vor sich selbst kein Vorwurf der Malerei, als schöner Kunst, seyn,“ und ferner: . . . . . „In der Malerei hat die Häßlichkeit alle ihre Kräfte beisammen, und wirket nicht viel schwächer, als in der Natur selbst.“ Ein edler Genueser, blaß, mager, grün und gelb, wie ein Kranker, der aus dem Spitale kömmt, und ein anderer mit plattgedrückter Nase, eine lange und hagere Figur, und so roth wie eine Mohrrübe, müssen aus einem Gemälde verbannt seyn, wenn dies nicht zur Karrikatur herabsinken soll.

(Die Fortsetzung folgt.)

Untersuchungen über den Unterschied zwischen Genre und Historie in der bildenden Kunst.

(Beschluß.)

Wer vor dem ewigen blüthenreichen Frühling der alten Welt mit offenen Sinnen steht, und die Stärkung genossen und die Freudigkeit, die aus dieser Lebensfülle

quillt, den wird eine unendliche Sehnſucht gefangen halten, und er wird ausrufen: Hier Künſtler, und nur hier iſt eure Welt! Hebt ſie aus ihren Trümmern und erleuchtet mit ihrem ſonnigen Lichte die trübe, kalte Gegenwart. Gebt dem Bettler nicht, was er ſchon hat!

So aber ſpricht nicht die Zeit, nicht das Volk, nicht die Gemeinde. Solche Bildung iſt nicht die allgemeine und kann ſie nicht ſeyn. Wohl iſt die Kunſt Prieſterin der Schönheit, wohl iſt es ihre Aufgabe, die überlieferten ſchönen Formen anzuwenden, auszubilden, und in ihren Kreiſen ſich zu bewegen, allein ſie iſt nicht darauf beſchränkt. Was ſchon im Keime lag, iſt durch die Wärme fortſchreitender Jahreszeit an's Licht getreten. Es will die Kunſt überhaupt auf die Phantaſie der Schauenden einwirken, Erinnerungen wecken, Hoffnungen erregen, Stimmungen geben, ſie will den Sinn — wie für die Schönheit — ſo für die Natur erſchließen und ausbilden, ſie will das Gemüth erfreuen und ergreifen und das Füllhorn des Geiſtes ausſchütten in's innere Leben der Menſchen, und dazu darf ſie ſich wohl nach weiteren Quellen, als der einer Urquelle ſchöner Erſcheinungen umſehen; was im Himmel und auf Erden iſt, war und ſeyn wird, muß ihr offen ſtehen, ja es wird ihr, wie der Dichtkunſt, oft gerade die Gegenwart, wenn ſie ſie recht ergreift, der mächtigſte Hebel ſeyn, den ſie an's beſchwerte Menſchenherz ſetzen kann. Freude iſt einmal das, wonach das Menſchengeſchlecht die ewige Sehnſucht hat: die tiefe Heiterkeit religiöſer Darſtellungen, noch weniger der tiefe Ernſt derſelben werden weder allgemein verſtanden, noch will man ſie zu Zeugen jeder alltäglichen Stimmung machen; die Mythologie — obwohl (wenigſtens ſcheinbar) geradezu Symbol der Heiterkeit, — ſteht unſern Lebensanſichten und Gewöhnungen, — in der äußeren Erſcheinung unſerer Sitte — zu fern; geſchichtliche Bilder ſcheinen faſt ihrer Natur nach ein Nacheinander, ein Vor und Nach der Darſtellung zu verlangen, ſo daß, wenn dieſes fehlt, der Eindruck von etwas fragmentariſchem kaum zu heben iſt. So erſchließt ſich zuletzt dem allgemeinen Bedürfniß das gegenwärtige uns umgebende Leben und der reiche Wechſel der Natur.

Aus allem dieſem geht nun hervor, daß weder die Art der Auffaſſung eines Gegenſtandes, noch dieſer ſelbſt nach der gewöhnlichen Bezeichnung, oder gar die Zeit, der er entnommen, unterſcheidende Merkmale zwiſchen Genre und Hiſtorie ſeyn können, oder daß das eine vor dem andern um dieſer Motive willen einen Vorzug verdiene. — Es bleibt deshalb für klare Einſicht nichts übrig, als auf die Zeit der Trennung beider Kunſtgattungen zurückzuſehen, und auf ihre urſprünglichen Verſchiedenheiten zu merken.

Wie ſchon oben erwähnt, kam die Genremalerei nicht durch ihren Begriff, ſondern mehr zufällig zu ihrem Inhalt. Das Weſentliche war, daß der Reiz der Nebendinge in hiſtoriſchen Bildern zu dieſen ſelbſt verleitete, daß man beſtimmte hiſtoriſche Gruppen verließ und allgemeine malte, ſtatt der Verkündigung der Hirten etwa — Hirten, ſtatt der Darbringung des Kindes in den Tempel — einen Taubenmarkt — ſtatt der Auferſtehung Chriſti — eine Sonnenfinſterniß mit Lichteffekten, ſtatt der Flucht des Darius — eine Retirade; — aber auch ſtatt der heiligen Familien — Kindheitleben, Familienglück; ſtatt Jakob und Eſau — Verſöhnung, Wiederſehen; ſtatt des Noah — eine Weinleſe; ſtatt der Hochzeit zu Kana — jede; kurz, ſtatt der benannten Größen — unbenannte, ſtatt der beſondern hiſtoriſchen Erſcheinung (species) die allgemeine, (das genus, genre). Dieß Generelle alſo beſtimmt den Begriff der Genremalerei, und weit entfernt, ſie herabzuwürdigen, gibt es derſelben den freieſten Spielraum, ſteckt ihr ſchönſte Ziele. Vor ihr liegt der ganze Reichthum des Lebens, des gegenwärtigen, wie des Vergangenen, des hohen, wie des niedrigen, ausgebreitet, die ganze Natur von Aufgang bis zu Niedergang, und es iſt an ihr, ihr Werk durch Wahrheit der Darſtellung zu etwas Beſonderem, durch einen durchgehenden, zuſammenfaſſenden Gedanken zum Kunſtwerk zu machen.

So einfach dieſe Erklärweiſe iſt, ſo begegnen wir doch auch hier einigen Einwürfen. Zuerſt hat es den Anſchein, als gehörten, wegen der Allgemeinheit des Inhaltes, die Allegorien zu dem Genre. Indeß überwindet hier die Form der Darſtellung den allgemeinen Inhalt, indem ſie ſich meiſt mythologiſcher, alſo hiſtoriſcher, oder ihnen analog gebildeter Geſtalten bedient, um den verlangten Begriff zu bezeichnen. Sobald dieſe hiſtoriſche Form verlaſſen wird, entſcheidet der Inhalt, und die Allegorie wird zum Genrebild, wie in den Jahrszeiten von Kraft u. A., in welchen ſtatt der Horen und Charitinnen die Mitglieder einer norddeutſchen Familie die Träger des Begriffes ſind.

Ein zweiter Einwurf gründet ſich auf eine Klaſſe von Bildern, namentlich Schlachtenbildern, wie die von Vermeulen u. A., deren Gegenſtand hiſtoriſch, deren Darſtellweiſe aber ſo allgemein iſt, daß man ſie immer zu dem Genre gerechnet hat. Da iſt es denn offenbar, daß ſolche Werke nicht mit der Conſtantinſchlacht in eine Klaſſe gehören; aber eben ſo wahr, daß die Form der leztern nicht die einzig mögliche iſt, und daß es durchaus andere Unterſcheidungen geben muß, als die des Genremäßigen und Hiſtoriſchen. Die Kunſtgeſchichte hat hier mit glücklichem Erfolg die bereits erwähnten Formen der redenden Künſte, auf die bildenden übertragen, ſo daß z. B. neben einer lyriſchen oder epiſchen Darſtellung, auch die erzählende, chronikenartige aufgeführt wurde. Wie groß dann

der Antheil der lezten an der eigentlichen Poeſie iſt, ſo groß wäre der der entſprechenden Gemälde an der bildenden Kunſt. Sollte dabei der Künſtler, die hiſtoriſche Aufgabe vergeſſend oder hintanſetzend, ſich in allgemeine Schlachtengruppen verloren haben, ſo iſt damit noch kein Genrebild gegeben, ſondern vorerſt ein der Aufgabe nicht entſprechendes hiſtoriſches Gemälde. — Dieß iſt vorzüglich wichtig, damit man ſich nicht gewöhne, eine geradezu falſche Auffaſſung mit dem Namen Genre zu bezeichnen. Die erwähnte Befreiung Petri von Teniers iſt kein Genrebild, ſondern ein verkehrtes, hiſtoriſches, bei welchem die Eigenthümlichkeit des Meiſters allein das Intereſſe rege erhält.

Einen dritten Einwurf endlich würden hauptſächlich Bildhauer machen. „Alſo,“ könnten ſie ſagen, „der barberiniſche Faun, der Hirtenknabe von Thorwaldſen, die Spinnerei von Schadow und was Alles, wären Genrebilder?“ Die Antwort muß bejahend ausfallen und wird Niemand erſchrecken, der dem Genre die Löſung der höchſten Aufgaben zutraut und nur ſeine Geringſchätzung verwirft, und ſeine Fehler. Gerade die Skalptur, welche ſo häufig generelle Aufgaben löst, deckt uns an der Malerei die faule Seite auf: ſie hat keine Hiſtorienbildhauer und Genrebildhauer, ſondern — Bildhauer.

Der Fehler nun, in welchen die Genremalerei, bei vorherrſchender Werthſchätzung der Illuſion, leicht verfallen kann und verfallen iſt, iſt entweder das Unterſchieben eines unkünſtleriſchen Motivs, — wie etwa Waſſerſpiegelung, Lampenlicht, Heufreſſen, Pferdebeſchlagen, Biertrinken, Nießen, Gähnen und die noch niederern Bedürfniſſe, welche der Menſch gern mit Nacht und Schweigen bedeckt, deren täuſchendſte Nachbildung keinen lauteren Beifall verdient, als das lebendige Vorbild — oder auch gänzlicher Mangel deſſelben, ſo daß nichts übrig bleibt, als was etwa der Zufall gerade zuſammengewürfelt in der Stube, im Dorf, in der Schenke, im Pferdeſtall oder ſonſt wo; Werke, deren einziges Verdienſt die treue Nachahmung iſt, die aber durchaus nur als Vorarbeiten, als Studien (im Allgemeinen, oder zu beſtimmten Bildern) zu betrachten ſind. Leider iſt gerade dieſer letzte Fehler von Anfang an der herrſchende geworden unter den Genremalern und hat wohl am meiſten die Kritik zur Schärfe gebracht. Nur wenigen Genremalern kommt die Luſt, ihre Studien wirklich anzuwenden; höchſtens geben ſie eine Sammlung von Studien. Dies fragmentariſche Kunſttreiben bringt ſie um ihr ſchönſtes Erbgut, um den Antheil an der freien Poeſie und beſchränkt ſie auf die bloße Geſchicklichkeit, in der, wie der Dichter ſagt, ein Wurm uns meiſtern kann.

Der Vorwurf, den man der Genremalerei macht, und mit welchem man ſie von der Hiſtorie ſcheidet, trifft alſo mit Unrecht Stoff und Zeit, welche jene vorzugsweiſe wählt; — denn beide enthalten rein poetiſche Elemente, und niedrig iſt auch in der Kunſt nur, was das ſittlich-äſthetiſche Urtheil als ſolches bezeichnet; — mit Unrecht die Art der Auffaſſung; — denn hier wäre die (im tadelnden Sinne) genremäßige auch für die Genre falſch, und richtig nur die der poetiſchen Form, in welcher der Gegenſtand vorgetragen werden ſoll, angemeſſene; mit Unrecht die Trennung von der hiſtoriſchen Kunſt; — denn beide ſind ſtreng geſondert und nur Künſtlergattungen ſind falſch; — der Vorwurf trifft nur die Planloſigkeit, in die man zum Theil verfallen, nur die Gleichgültigkeit gegen das Ziel, mit der man auf halbem Wege ſtehen geblieben und der Kunſt des Genre durch Zerſtückelung das künſtleriſche Intereſſe genommen, während ſie ihrer Beſtimmung nach gleich der hiſtoriſchen Kunſt nach allen Richtungen und über alle Meinungen gebieten könnte, ja oft unter der mächtigen Mitwirkung der Gegenwart — mehr noch, als die Hiſtorie, und ſogar mit nicht leicht beſtreitbarem Rechte.

Neue artiſtiſche Werke.

9. Voyage de l'Arabie petrée. Par Ms. Léon de Laborde et Linant. Publié par Mr. Léon de Laborde. Paris, Engelmann. Mannheim, Artaria et Fontaine. 1829. Fol. Livr. 1 — 3. Preis 32 fl. Enthält die Entdeckungen, die der Graf Laborde auf ſeiner neueſten Reiſe gemacht hat. 1s Heft. — 1. Anſicht eines groſſen aus dem Felſen gehauenen Grabes zu Petra. 2. Anſicht der Feſtung Ackabah. 3. Innere Anſicht des Kloſters der heil. Katharine am Fuße des Berges Horeb. 4. Anſicht einer einzelnen Säule zu Petra. 5. Freiſtehende, aus dem Felſen gehauene Gräber daſelbſt. 6. Generalplan der Stadt Petra. — 2s Heft. 1. Wilder Palmbaum. 2. Treppe auf den Berg Horeb. 3. 4. Anſicht und Plan der Feſtung Arkabah. 5. Kloſter der heil. Katharina. 6. Ruine eines Tempels zu Petra. 7. Generalanſicht von Petra. — 3s Heft. Ruine eines Triumphbogens zu Petra. 2. 3. Topographiſche Anſichten. 4. Ouadi Mokatteb, wo ſich die ſchon lang bekannten Inſchriften und Figuren an einer Felswand finden. 5. Triumphbogen am Eingang des Thals Wadi Muſa (Thal des Moſes), in welchem die Stadt Petra liegt. 6. Ruine des Tempels auf Bl. 6. Heft 2. von anderer Seite. Dieſe Zeichnungen ſind hauptſächlich merkwürdig wegen der architektoniſchen Denkmäler, welche den verdorbenſten, römiſchen Styl des zweiten und dritten Jahres nach Chr. zeigen. Die Anſichten ſind ſämmtlich mit der Kreide ſehr geſchickt lithographirt.

Digitized by Google

No. 72.

Kunſt-Blatt.

Donnerſtag, 9. September 1830.

Kunſtausſtellung in Mailand im Jahr 1829.

(Fortſetzung.)

Peter der Einſiedler durchſtreift die Berge der Schweiz und predigt einen Kreuzzug. Soldaten, Prieſter, Weiber, Greiſe haben das Zeichen genommen, unter welchem er ſie vereinigte, und folgen ihm. Der Einſiedler reitet auf einem weißen Maulthiere, und hält mit der einen Hand ein kleines rothes Kreuz empor. Zwei junge Mädchen bemühen ſich, ihm den Fuß zu küſſen, eine iſt auf den Knieen, die andere wartet gebückt, um gleichfalls dieſen Fuß ergreifen zu können. Ein Soldat, neben dem Kopfe des Maulthieres, im Mittelgrunde, trägt mit ſtolzer Miene die Fahne des Kreuzes, die im Winde flattert, und von dem Maler ſehr geſchickt benuzt worden iſt, der Figur des Mönches zum Hintergrunde zu dienen. Hinter ſeinem Thiere iſt eine intereſſante Gruppe von einem ehrwürdigen Greiſe, welcher das kleine Kreuz von rothem Tuche, das an ſein Kleid angeheftet iſt, zeigt; von Soldaten und bewaffneten Landleuten, unter denen ſich eine junge Frau befindet, welche mit Hülfe eines Stockes den Bündel ihres Mannes trägt, den ſie begleitete. Neben dieſer Gruppe, im Vordergrunde ſind zwei edle Krieger, der eine, vom Rücken geſehen, ſtüzt ſich auf einen ſchönen Streitkolben, der andre drückt ſeine zärtliche Gattin, von der er ſcheidet, an die Bruſt, und gibt ihr einen ſüßen Kuß; mit der Rechten ergreift er ſeinen Helm, der von einem jungen Pagen getragen wird, zu dem eine ſehr alte Frau ſpricht. Weiter zurück ſind noch Leute, die nachfolgen; andre nehmen Abſchied und laden ihre Bündel auf. Zur rechten Seite, im Mittelgrunde, befindet ſich eine Gruppe von drei Männern und einer Frau, denen ein Kind folgt, das einen Hund führt. Dieſer Gruppe gegenüber, ſieht man einen Pater oder Pilger, der eine Baumwurzel erblickend, die in der Geſtalt eines Kreuzes aus der Erde hervorſteht, in ſeiner Begeiſterung darin ein Wunder zu ſehen glaubt, und ſich zur Erde niederwirft, um dieſes Bildniß des heiligen Zeichens anzubeten. Ein Krieger mit einem Kolben mit Eiſenſpitzen, bewaffnet, wendet ſich, wahrſcheinlich über ſeine Leichtgläubigkeit lächelnd, um, und blickt ihn an. In der Entfernung ſieht man eine Menge Kreuzfahrer. Der Hintergrund des Bildes zeigt hohe, mit Eis und Schnee bedeckte Alpen.

Dieſe Kompoſition iſt ſehr maleriſch; da ihr das Dramatiſche fehlt, weil es ſich nur darum handelt, einem begeiſterten Prediger zu Fuße nachzufolgen, hat ihr Herr Hayez auf eine geiſtreiche Weiſe durch Einführung glücklicher Epiſoden Intereſſe zu verſchaffen gewußt. Dieß charakteriſirt das Genie. Es iſt ein vortrefflicher Gedanke, durch die Anbetung dieſer Wurzel, die erhizte Einbildungskraft eines rohen Landmanns zu zeigen. Der Künſtler hat ſeinem Stück Holz nur den ziemlich unförmlichen Anſchein eines Kreuzes gegeben, und ſtellt auf dieſe Weiſe die Wirkung eines lebhaften Eindruckes auf einen Menſchen aus dem gemeinen Volke klärlich dar. Gar lieblich iſt die Idee, uns zu Zeugen des rührenden Abſchiedes zweier Gatten zu machen, die ſich nur mit Mühe trennen; die Frau iſt ſo ſchön, ihr Blick ſo voll Liebe! Der Mönch mit ſeiner fanatiſchen Inſpiration verzeiht ihnen nicht, was er als eine Schwäche anſieht, ſeine belebten Augen, ſeine Ehrfurcht gebietende Miene tadeln eines wie das andre, in einem Kuſſe ſo lange das himmliſche Zeichen zu vergeſſen, in deſſen Namen er ſie alle beruft; man hört ihn mächtig rufen und donnern. Endlich dieſer Greis, welcher jungen Leuten, die nur die Neugierde herbeigeführt hat, zeigt, daß er, ungeachtet des Schnees ſeines Alters, das Kreuz ſich auf die Bruſt geheftet hat, und daß er ſeine Seele an dem Grabe, das ſie zu befreien ausziehen, Gott wieder geben wolle, beweiſt uns mit welchem Eifer Alle dem Rufe des Mönches folgen.

Die Kleider, welche dieſe Epoche gut anzeigen, unterſcheiden auch die verſchiedenen Stände der Kreuzfahrer; man ſieht, daß die beiden Gatten und die zwei Mädchen, die ſich vor Peter niederbeugen, einer höhern Klaſſe angehören.

Digitized by Google

In dem Geſichte des Predigers liegt Begeiſterung, Feuer, ohne Heftigkeit und Verzerrung. Er iſt vielleicht darüber aufgebracht, daß diejenigen, an die er ſeine Worte richtet, ihn nicht hören, was ganz natürlich iſt: es wäre eben ſo natürlich geweſen, daß die Kreuzfahrer, die zur Seite ſind, ſich mit den beiden Gatten und dem Prieſter beſchäftigten; in dem Augenblicke, den der Maler für die Haupthandlung ſeines Helden gewählt hat, müſſen alle Blicke getheilt ſeyn. Die Landſchaft iſt gut behandelt; wenn man die Schweiz durchwandert hat, glaubt man darin ihre romantiſchen Thäler zu erblicken, welche bezaubern, indem ſie Schrecken erregen.

Und dennoch ſind Fehler in dieſem Gemälde, die von all den Schönheiten nicht verwiſcht werden können; ſo iſt unter andern die Figur des an der Erde knieenden Paters, von dem Wirbel des Kopfes aus verkürzt geſehen, und auf der einen Seite des Rückens durch den Fall ſeines Mantels entblößt, ſchlecht gezeichnet; die beiden Arme, die ihn in einiger Entfernung von der Erde halten, und eine der beiden platt aufliegenden Hände, ſind in einem Bilde von der Hand eines Profeſſors der Malerei kaum zum anſehen. Die Hände des Eremiten ſind zu klein, und die, mit der er das Kreuz hält, hat nicht den Ausdruck, den die belebte Miene, die er macht, ihr geben mußte. Das eine Mädchen, das ſich zu Peters Fuß herabbückt, hat einen ſo langen Leib, daß, wenn ſie aufſtünde, ſie bis an die Schulter des Reiters reichen würde; eine ſolche Schweizerin könnte in der Garde eines jeden Fürſten figuriren.

Imelda von Lambertuzzi empfängt in ihrem Zimmer ihren Geliebten, deſſen Familie in Feindſchaft mit der ihrigen ſteht. Sie wird von ihren Brüdern überraſcht, die ſie beide ihrem Haſſe aufopfern. Kabinetsſtück. Der liebevolle Blick Imeldens, die von dem angefleht wird, den ſie liebt, bewahrt ganz jene Züchtigkeit, die die Schönheit ſo anziehend macht. Beide Perſonen ſind in aufgerichteter Stellung; die beiden Mörder ſieht man an der Thüre im Hintergrunde. Ein Bild, das einen heiligen Biſchof darſtellt, der wie die alten Bilder der griechiſchen Chriſten gemalt iſt, deutet den Zeitpunkt an, worin dieſer Vorfall ſich ereignete. Jedesmal prächtige Draperien, und den Zeiten angemeſſene Kleidungen; jedesmal ein Mantel oder etwas ähnliches in reinem Ultramarin, lebhaft beleuchtet, auf irgend ein Hausgeräthe neben oder hinter Draperien von glänzendem Weiß geworfen. Zum Unglücke für den Künſtler findet der gemeine Haufe, deſſen Augen und Urtheil dadurch verblendet werden, dieſes köſtlich. Auch dürfte man wünſchen, daß Hr. Hayez die Hände ſeiner jungen Helden nicht ſo von der Sonne verbrannt, oder durch grobe Arbeiten beſchmuzt darſtellen möchte; Imeldens Geliebter ſollte weiße Hände haben, und ſie ſind ein ſchwarzer Fleck auf dem ſchönen Seidenzeuge ſeiner Geliebten, eine Bemerkung, die auch bei andern Figuren in verſchiedenen Gemälden deſſelben Meiſters ſtatt findet.

Herr Hayez iſt der Geſchichtſchreiber der Maria Stuart; jedes Jahr zeigt er uns dieſe ſchöne Königin, das Opfer ihrer treuloſen Feindin; in einer kleinen Skizze ſehen wir ſie einen unerſchütterlichen Muth vor denjenigen beweiſen, die ihr das Todesurtheil vorleſen. Alles rings um ſie iſt in die tiefſte Trauer verſenkt, die ſich mit Stärke in den verſchiedenen Stellungen ihrer Frauen und Dienſtboten kund gibt. Dieſe Gruppen ſind meiſterhaft vertheilt.

Einer der Journaliſten Mailands hat geſagt, „Herr Hayez ſcheine für die ſo oft wiederholten Gegenſtände (si triti ſo abgedroſchenen, wie der ein wenig unwürdige italieniſche Ausdruck beſagt) aus Homer nicht ſo geeignet; daſſelbe ſchrieben wir nieder, ehe wir dieſes Urtheil laſen, indem wir ſagten, die Kunſt gewinne nicht durch Hingebung an den Geſchmack des Augenblicks. Es wäre jedoch, mit Erlaubniß des Herrn Journaliſten, zu wünſchen, daß die ſo abgedroſchenen Gegenſtände des ſchönſten der Gedichte von dem Pinſel unſrer Künſtler recht oft noch behandelt würden, dann hätte Hr. Hayez wahrſcheinlich nicht die ſchlechte Skizze hervorgebracht, welche die Gallerie des Hrn. Seufferheld nicht zieren wird. Das Verzeichniß ſagt, daß man Hektor ſehen müßte, der von dem Schlachtfelde bewaffnet zurückkömmt, und dem Paris ſeine Weichlichkeit vorwirft, als er ihn von Frauen umgeben in dem Gynäceum antrifft. Man muß dem Verzeichniſſe glauben, weil es dieſer kleinen, ziemlich ſteifen, ſchwärzlichen Figur, obgleich ſie, nach dem zurückgeworfenen Schatten zu urtheilen, in dem Brennpunkte des Lichtes ſich befindet, den Namen Hektor gibt. Er hält in der Hand eine Lanze, zerbrechlich wie ein Schilfrohr, nicht jene, die der göttliche Dichter ihm gewöhnlich gibt, und die kein andrer als er führen konnte. Das iſt nicht die ſchöne Helena, die da auf dem Bette liegt; dieſe ſchiefergraue Fleiſchfarbe des Geſichtes und der Arme hätten nicht einen einzigen Augenblick die alten Räthe des Priamus zu Unſinn verleitet. Und die andre armſelige Figur neben dem Ruhebette, wird alſo Paris ſeyn... Armer Homer! — Woher kömmt das Licht über alles dieſes? Die Tinten des Fleiſches, der Draperien, ſtellen die drei Hauptfiguren in den Schatten... Wieviel iſt da zu errathen! Ungerne ſprechen wir ſo über ein Bild von Hayez, darum eilen wir, zu ſagen: wer das Glück hat ein ſchönes Weib zu beſitzen, deren Reize er abbilden laſſen will, der führe ſie zu Hrn. Hayez, der uns dieſes Jahr mit einigen Porträten hübſcher Frauen erfreut hat; hier iſt die durch alle Reize der Malerkunſt

Digitized by Google

verſchönerte Natur, man iſt verſucht bei ihrem Anblicke zu ſagen: „Sprecht doch.“

Chriſtoph Columbus kömmt aus dem von ihm entdeckten Welttheile zurück, und bietet Ferdinand und Iſabellen, den Herrſchern von Spanien, einen Haufen Bewohner und die ſeltenſten Produkte jener Gegenden an. Der Monarch und ſeine Gattin ſind aufrecht, der berühmte Reiſende ſteht reich gekleidet vor ihnen. Ein Biſchof iſt an der Seite der Königin; Granden, Soldaten umgeben ſie, und bezeigen Neugierde, Staunen und Bewunderung bei dem Anblicke des Goldes und des Silbers, das junge Pagen darreichen; andre tragen Papageyen, eine große Menge Menſchen füllt den Hintergrund des Bildes. Man hat den Maler deßhalb getadelt, daß er im Vordergrunde zwei ſehr hübſche Pagen angebracht hat, die mit einem großen Affen ſpielen, der, wie man ſagt, die Aufmerkſamkeit auf ſich ziehend, ſie von dem Hauptgegenſtande abwendet. Es iſt möglich, daß Kinder und Frauen ſich einzig mit dieſer kleinen Gruppe beſchäftigen; aber der Mann von Geſchmak wendet ſeine Blicke nur dann dahin, wenn er das Ganze des Bildes aufgefaßt hat, und zur Prüfung der einzelnen Theile übergeht.

Dieſe reiche Aufgabe, von dem Profeſſor Pelagio Palagi ausgeführt, konnte eine gute Wirkung nicht verfehlen. Ungeachtet der großen Anzahl von Figuren, woraus dieſes große, nach Genua beſtimmte Bild beſteht, herrſcht keine Verwirrung darin. Man bemerkt Mannichfaltigkeit in den Stellungen, in den Phyſionomien, und man muß um ſo mehr den Meiſter loben, da nichts Dramatiſches in dieſer Scene iſt, keine Leidenſchaft die Bewegung der Perſonen leitet, die Füße und Hände hier nichts zu thun haben, denn der allgemein und vorherrſchende Eindruck iſt die Neugierde und ein ruhiges Erſtaunen bei dem Anblicke dieſer Neuigkeiten. Es kann hier keine Handlung ſtatt finden, auſſer einigen Zwiſten unter der Menge wegen zertretener Füße, oder durch den Ungeſtüm derer, die nichts ſehen können, oder der üblen Laune von Leuten, die ſich zurückdrängen. Mehr kann bei einer ähnlichen Gelegenheit nicht vorfallen. Hr. Palagi zeigt ſich in ſeiner Zeichnung korreckter, als ſein Genoſſe Havez, obgleich ſein Biſchof, der auch zu lang iſt, ein an lezterem begangenes Plagiat zu ſeyn ſcheint. Sehr ſchön iſt der Gegenſatz der Farbe der Amerikaner zu der der Europäer: obgleich man unter dieſen neuen Völkern uns ſchöne Frauen zeigt, gibt die Kupferfarbe ihres Fleiſches dem weißen und roſenfarbenen Teint Iſabellens und der beiden ſpielenden Pagen nur einen erhöhten Werth. Der Kopf des Kolumbus iſt voll Würde, und kann den des Königs in den Schatten ſtellen. Die Draperien ſind ſchön, und alle Nebenſachen verdienen eine beſondere Betrachtung; nur hat die bösartige Verführung des Brillanten Herrn Pelagio dahingeriſſen, der Königin ein langes Kleid von reinem Ultramarin und von einem Sonnenſtrahle lebhaft beleuchtet zu geben, was den Augen ſo wehe thut, als wenn ein Sonnenſtrahl durch ein farbiges Glas fällt. Dies zerſtört nothwendig die Harmonie des Gemäldes.

Es iſt uns leid, noch ſagen zu müſſen, daß dieſer Maler bei ſo vielem Verdienſte die perſpektiviſchen Linien zu ſtudiren allzuſehr vernachläßigt, oder vielmehr, daß er ſich dabei in Verlegenheit befindet; man wird ſich deſſen erinnern, was wir voriges Jahr von ſeinem Newton ſagten. Die abſolute Stellung einer Perſon, die ſich vor einer andern bückt, indem ſie mit ihr ſpricht, iſt auf der Linie, die von ihren Füßen aus die Mitte der Perſon, der ſie ſich vorſtellt, trifft, wenn kein nothwendiger Gegenſtand ſie zwingt, von dieſer Linie abzuweichen. Chriſtoph hingegen iſt in dieſem Bilde viel zu weit über dieſe Liule hinweg, nach vorwärts zu, was wir unſern Leſern auf folgende Weiſe bemerkbar machen wollen. Nehmen wir ein ≥; Ferdinand und Iſabella nehmen die äußern Spitzen des erſten und zweiten Schenkels ein, wo die zwei Seiten des ≥ auslaufen; der abſolute Platz des Kolumbus wird an der Spitze des > ſeyn, um im Angeſichte der beiden Souveraine zu ſteben zu kommen; und nach den Regeln der Konvenienz hätte er aus Ehrſurcht für die Königin die untere Spitze des zweiten (obern) Schenkels einnehmen ſollen. Hr. Pelagio hat ihn aber, ſelbſt für die Zeichnung ungeſchickt, dem erſten (untern) Schenkel gegenübergeſtellt. Um nun mit dem Könige in dieſer Stellung zu ſprechen (da der Haupt-Geſichtsſtrahl zwiſchen ſie genommen iſt) müſſen wir Kolumbus nur vom Profile ſehen, anſtatt volle drei Viertel wie hier, und wenn dieſer Reiſende den Monarchen die Amerikaner zeigen will, muß er doch wohl hinterhalb ſeyn, um dieſe Gruppe frei zu laſſen. Denn, da ſie auf deu Stufen niederknieen, worauf der Thron ruht, werden ſie den ganzen Raum zwiſchen den beiden Schenkeln unſeres ≥ einnehmen. Es iſt nun augenſcheinlich, daß Columbus, auf den erſten Schenkel geſtellt, nicht mit der Hand auf ſie weiſen kann, weil ſie hinter ihm ſind. Wie viele unſrer jetzigen Maler verletzen nicht in ihren Werken die erſten Grundſätze einer Wiſſenſchaft, ohne die, ſagt Leonardo da Vinci, man nicht Maler iſt!

(Die Fortſetzung folgt.)

Vermiſchte Nachrichten.

Canova's Gruppe der Pietà, das einzige Werk, welches dieſer Künſtler in Gyps hinterlaſſen hat, iſt

Digitized by Google

durch Herrn Cincinnato Bazuzzi, einen ſeiner beſten Schüler, in karrariſchem Marmor ausgeführt worden.

*

Seine Majeſtät der König von Preuſſen hat den Plan gefaßt, zu Ehren Friedrichs des Großen ein Monument ſetzen zu laſſen, welches in einer mit Reliefs geſchmückten Säule, ähnlich der des Trojan, beſtehen ſoll. Dieſelbe wird zu Berlin auf dem großen Platze vor der Linden errichtet werden.

*

In Warſchau ſind die HH. Gregoire, Vater und Sohn, geborne Franzoſen, mit dem Guſſe des Denkmals des Fürſten Poniatowsky nach Thorwaldſens Modell beſchäftigt.

Anzeige.

Ich erlaube mir, demjenigen Theile des Publikums, für welchen mein Dictionnaire des Monogrammes einiges Intereſſe hat, hiemit die vorläufige Anzeige zu machen, daß ich mich mit der J. G. Cotta'ſchen Buchhandlung zur Herausgabe einer neuen Auflage des genannten Werkes vereinigt habe. Die erſte Ausgabe erfreute ſich einer günſtigen Aufnahme und war in kurzer Zeit vergriffen. Dieſe Erſcheinung erklärt ſich leicht aus dem Umſtande, daß eben kein reichhaltigeres, umfaſſenderes und beſſeres Werk über dieſen Gegenſtand vorhanden war. Ich war mir indeß vollkommen, und gewiß beſſer als die nach mir aufgetretenen Bearbeiter deſſelben Gegenſtandes (wenn ihnen dieſer Name gebührt) bewußt, daß auf dieſem weitſchichtigen Felde noch unendlich zu thun übrig ſey. So viel mir möglich, das Fehlende nachzutragen und das Mangelhafte zu verbeſſern, bin ich ſeitdem zehn Jahre hindurch zu Hauſe und auf Reiſen ununterbrochen thätig geweſen, und ſehe mich jezt im Stande, in einer zweiten Auflage dem Publikum ein gänzlich neu gearbeitetes um das Drei- bis Vierfache vermehrtes Dictionnaire des Monogrammes anzukündigen. Wenn ich dadurch ſelbſt die Mangelhaftigkeit meiner früheren Arbeit in das hellſte Licht geſtellt habe, ſo habe ich ihr aber auch zugleich beſſer und tüchtiger abgeholfen, als diejenigen, welche ſich einen Triumph dadurch zu bereiten vermeinten, daß ſie mich emendirten und ſupplirten, und vorzüglich einer dieſer Nachträgler, deſſen Eifer durch den Unwillen, ſeine auf denſelben Gegenſtand gerichtete Thätigkeit von mir durchkreuzt zu ſehen, bis zur Feindſeligkeit gegen mich geſteigert wurde. Bedauern muß ich, daß die frühere Arbeit, über die ich mich eben mit Offenheit und Wahrheits-Liebe geäuſſert habe, in der Zwiſchenzeit, wo ich mit ihrer Vervollkommnung beſchäftigt war, dem Publikum mit allen ihren Mängeln zweimal von andern wieder vorgeführt worden iſt. Einmal iſt dies in A. Breyſigs Wörterbuch der Bilderſprache, Leipzig 1830, und von einem Hrn. Dr. J. E. Stellwag geſchehen, welcher unter dem Tittel: Monogrammen-Lexikon für den Handgebrauch ꝛc. Frankfurt a. M. P. H. Guilhauman 1830, die lithographirten Tafeln meines Werkes mit Hinzufügung des Künſtler-Namens zu jedem Monogramm in zwei Lieferungen herausgegeben hat, denen noch eine dritte folgen ſoll. Obgleich Derſelbe in der Vorrede von Bereicherungen ſpricht und nahmhaft gemachten Männern für ihre Beihülfe Dank ſpendet, ſo iſt doch in Wahrheit des Neuen ſo viel wie nichts hinzugekommen; dahingegen ſind alle Fehler und Mängel meiner Arbeit nicht nur wiederholt, ſondern die Zahl derſelben durch neue Verſehen vermehrt worden. Nimmt man noch hinzu, daß der bloße Name des Künſtlers, der ſich eines Monogrammes bedient hat oder bedient haben ſoll, ohne Angabe der Zeit und des Orts, wann und wo er gelebt, und der Gegenſtände, auf denen es ſich findet, in den allermeiſten Fällen nicht genügt, ſo kann man dieſe Unternehmung, als weder die Sache fördernd, noch dem Publikum nützlich und brauchbar nur mißbilligen, und darin nur eine werthloſe Spekulation erblicken, welche auf die wohlfeilſte Art fremde Arbeiten zu eigenem Vortheil zu verwenden bemüht iſt. Das von Joſeph Heller angekündigte Monogrammen-Lexikon iſt mir, ob man gleich aus der genauen Angabe im Meßkatalog (16 Bogen in 8.) ſchließen ſoll, daß es fertig ſey, noch nicht zugekommen.

Das von mir neu bearbeitete Monogrammen-Lexikon wird aus fünf Bänden in groß 8. beſtehen: die zwei erſten, circa von 60 Bogen, enthalten die Monogrammen und marques figurées, der dritte und vierte, von circa 50 Bogen, die lettres initiales, und der fünfte, von circa 25 Bogen, die noms abrégés. Die Monogrammen ſo wie die lettres initiales fremder Art werden mit ihren Eigenthümlichkeiten getreu in Holz geſchnitten und in den Seiten-Rand beigedruckt, durch welche Anordnung, wie durch die übrige Einrichtung des Werks das Nachſuchen ſehr erleichtert ſeyn wird.

Jede Abtheilung iſt ein für ſich ſelbſt beſtehendes Ganze, und die zwei erſten Bände werden im Herbſt 1831 erſcheinen.

München den 10. Aug. 1830.

Brulliot.

Digitized by Google

N°. 73.

Kunſt-Blatt.

Dienſtag, 14. September 1830.

Ueber die Kunſtwerke des königlichen Landhauſes Roſenſtein bey Stuttgart.

Erſter Bericht.

In dem reizenden Mittelpunkte ſeines Landes auf einer mäßigen Anhöhe zwiſchen Stuttgart und Cannſtadt hat König Wilhelm von Württemberg das Landhaus Roſenſtein erbaut. Von deſſen architektoniſchen Verhältniſſen hat ein früherer Jahrgang des Kunſtblatts berichtet. Mag man ſich von dem Luſtſchloſſe eines Fürſten einen Begriff machen, welchen man immer wolle; ſo ließe es ſich doch nur mit Umgehung ſowohl der nächſten Tendenz des Erbauers als der localen Verhältniſſe der Umgebungen behaupten, daß dieſes Gebäude der Beſtimmung und Würde einer königlichen Wohnung nicht entſpreche. Die bey aller Pracht, namentlich der innern Theile behauptete Einfachheit iſt ein Erforderniß aller wahren Baukunſt, die von den Griechen das große Geſetz der Mäßigung gelernt hat. Der Umſtand insbeſondere, daß nicht mehrere Stockwerke übereinander ſich erheben, geht aus der Abſicht, ein Landhaus zu beſitzen, hervor und wird durch die Abtragung aller ſchroffen und höheren Punkte des Hügels gerechtfertigt, ſo daß nun die ganze Anhöhe, ſo wie das naheliegende Neckarthal von dem Hauſe beherrſcht wird; während allerdings der Berg in ſeiner frühern Geſtalt eine ganz andere Anordnung der architektoniſchen Verhältniſſe gefordert haben dürfte. Auf mich wenigſtens hat das Landhaus Roſenſtein dieſen wohlgefälligen Eindruck gemacht, als ich, aus dem Vaterlande der modernen Architektur in den Norden heimgekehrt, das kaum errichtete Gebäude ſah; und da ich mir der Gründe dieſes natürlichen Wohlgefallens bewußt zu werden ſuchte, ſo wurde die Ueberzeugung im Ganzen nur noch gewiſſer. Ueber das Einzelne zu urtheilen, ſtehet mir nicht zu, nachdem ein früherer Berichterſtatter den Plan des Königl. Hofbaumeiſters Salucci mitgetheilt und erklärt hat. Dem Wunſche der Redaction gemäß, will ich dagegen den Beitrag der übrigen bildenden Künſte zur Verherrlichung dieſes ſchönen Landſitzes darſtellen. Denn es iſt wohl der rühmenden Anerkennung werth, daß der Roſenſtein ein kleines Muſeum vaterländiſcher Kunſtwerke iſt, welche zum Theil ſelbſt dem Gebäude unmittelbar und urſprünglich angehören, zum Theil durch des Königs Vorliebe in deſſen Gemächern aufgeſtellt ſind.

Die zwei größeren Frontons, welche auf der öſtlichen und weſtlichen Seite des Landhauſes ſtehen, enthalten Reliefs mit Darſtellungen aus der griechiſchen Mythe von Helios und Artemis Selene. Die Höhe beträgt 8′ 4″, die Länge 12′ 2″. Die Compoſition war dem Maler Dieterich, die Ausführung in Stein dem Hofbildhauer Diſtelbarth und dem Bildhauer Ludwig Mack übertragen.

Auf dem öſtlichen Fronton iſt der Sonnenaufgang geſchildert. Der Gott iſt ſo eben auf ſeinem mit den vier Sonnenroſſen beſpannten Wagen aus der Meeresfluth aufgeſtiegen. Sein wallender Mantel iſt vor der linken Schulter zuſammengehalten. Er ſteht mit jugendlicher Kraft und Fülle da und hält ſorglos ruhig die Zügel des Viergeſpanns. Unmittelbar vor ihm, über den ſchäumenden Pferden, ſchwebt der Genius des Morgenſterns mit brennender Fackel als der Vorbote des allerleuchtenden, allerfreuenden Tages. In ernſter Haltung ſitzt am Strande der Gott des Neckars, mit kräftigem Körperbau, langem Barte und ſchilfbekränztem Haupte. Er hält das Ruder in der einen Hand, in der andern das Horn des Ueberfluſſes, in welchem allerlei Früchte ſeines Thales geſammelt ſind. Weiter zurück ſind zwei Knaben auf dem Wieſengrunde mit dem frühen Morgen wach und ſtreiten ſich um einen Blumenkranz; — Bild der frühen Luſt und Sorge des Menſchenlebens wie der Schönheit und des üppigen Reichthums dieſer Landſchaft. Gegen das rechte Ende des Frontons hingegen ſieht man zwei Hirten, von welchen der eine, jüngere, ruhig ſitzend den emporſteigenden Morgen begrüßt, der andere eine Ziege melkt, hinter welcher drei Lämmer warten, um zu gleicher Gabe dem Hirten zu dienen. Während ſo die Menſchen den kommenden Tag empfangen, wird auf der andern Seite der Wagen des Sonnengotts von den Horen begleitet, welche Blumen niederſtreuen. In leichten Berührungen und Umarmungen ſchweben ſie um Apoll. Am jenſeitigen Ufer ſitzen

zwei Nymphen, von welchen die eine der andern die Muſchel darreicht, um ſie beim Flechten ihrer Haare zu unterſtützen. Dieſe Gruppe ſchließt auf der linken Seite vom Beſchauer das ganze Bild. Es iſt nicht zu läugnen, daß die Erfindung eben ſo angemeſſen als einfach iſt. Des Tages Vorherverkündigung, ſeine wirkliche Erſcheinung, ſeine Spenden und Segnungen und das Erwachen der Natur, die Arbeit und der Zeitvertreib der Menſchen, dieß alles iſt auf eine ſinnige, klare und zugleich kräftige Weiſe ausgeſprochen. Auch iſt die Gruppirung im Einzelnen und im Ganzen ſehr wohlgefällig. Insbeſondere ziehen den Beſchauer die drei leicht verſchlungenen Horen und die beiden Hirten an. In der Ausführung durch die Hand des Bildhauers Mack hat die Compoſition durchaus nicht von ihrer Lebendigkeit und Harmonie verloren. Derſelbe hat ſich des Hoch-Reliefs bedient und ſomit mehrere Figuren beinahe ganz in den natürlichrunden Verhältniſſen der Wirklichkeit hervortreten laſſen. Dieß war für ſein Local wohlberechnet. Denn, weil ſeine Arbeit nur in den erſten Morgenſtunden gute Beleuchtung hat, ſo mußte er durch kräftige Maſſen den Effekt erkaufen. – Der grünliche Sandſtein, aus welchem die Reliefs gearbeitet ſind, eignet ſich dafür in hohem Grade, weil er einen weichen milden Ton hat. Vorzüglich iſt die Bearbeitung dieſes Steins bei den weiblichen Figuren urd bei dem Neckargott gelungen, und die Behandlnng der Pferde, obwohl der antiken Norm ſich annähernd, iſt naturgetreu; wie denn auch dem Künſtler die gewünſchten Modelle aus dem königlichen Stalle gewährt worden ſind, um ihn zu ſo würdiger Leiſtung in den Stand zu ſetzen.

Das Gegenſtück dieſer Darſtellung auf dem Fronton der weſtlichen Seite des Hauſes zeigt in der Mitte die Göttin des Mondes, wie ſie in ihrem mit zwei Roſſen beſpannten Wagen die Nacht herauffährt und zugleich ihre wohlthuenden Stralen verbreitet. Mit der rechten Hand hält ſie die brennende Fackel empor, die Linke iſt mit dem Schleier beſchäftigt, den der Nachtwind in ſchwellenden Bogen um ihr Haupt flattern macht. Das Diadem ſchlingt ſich um ihre Stirne, und in ſchönen Falten legt ſich das Gewand um die hohe Geſtalt. Unmittelbar hinter ihr ſchwebt der Thau, in weiblicher Jugend, und läßt aus der Muſchel ſeine erquickenden Tropfen auf die Gewächſe fallen. Die Menſchen ſind ſchon in den Schlummer geſunken. Eine Mutter drückt ihr ſchlafendes Kind ſorgſam an die Bruſt und nickt über ihrem ſtillen Wachen ein, während der Sohn ſich mit dem Haupte auf das Knie der Mutter lehnt und ſchlummert, von demſelben Schleier bedeckt, der über die Mutter ſich herzieht. In der Ecke ſitzt mit vorgebeugtem müden Haupt ein ſchlafendes Mädchen. Auf der andern Seite hingegen im Angeſichte der auffahrenden Göttin ſitzt, vorwärts nach dem Beſchauer gewendet, die perſonificirte Württembergia, mit dem Scheffel auf dem Haupte, ernſt und ſtreng in den Mantel gehüllt und das Horn des Ueberfluſſes im Arme haltend. Vier Kinder ſpielen um ſie her. Zwei an ihrer rechten Seite reichen der Mutter Blumen und Aehren dar; ein drittes, links, hält die Traube hoch empor und zeigt dieſe dem vierten, welches ſcherzend neben dem ruhenden Löwen, dem Wappenhalter und Symbole des königlichen Wahlſpruches, ausgeſtreckt iſt. Den Schluß dieſer Scene bildet der ſchlummernde Jäger, Endymion, über welchen zwei Nymphen die Aeſte einer Eiche zur Laube biegen, um die ſehnſüchtige Göttin zum Beſuche des Geliebten einzuladen. Aus dem Hintergrunde treten die Sterne hervor, um den Eindruck des Ganzen zu vollenden. — Dieſe gelungene Compoſition bringt eine höchſtbefriedigende Wirkung hervor. Es iſt eine Ruhe über das Bild ausgebreitet, welche um ſo mehr anſpricht, als ſie unter dem wachſamen Auge der ſegnenden Göttin am Himmel und der Dea tutelaris und ihrer Genien auf Erden gepflegt wird. Die Gruppe der Landespatronin und der umgebenden Kinder iſt überaus ſchön, wie die Gruppe der ſchlafenden Familie rührend iſt. In der plaſtiſchen Ausführung durch den Meiſel des Hofbildhauers Diſtelbarth iſt das Ganze abſichtlich flächer gehalten, als bei Mack, und nimmt ſich bei faſt immer guter Beleuchtung und gehörigem Raume zur Anſicht an Ort und Stelle großartig aus. Diana und der Thau ſind mit beſonderer Kraft und Naturtreue gefertigt. Einſtweilen ſind die Reliefs in beiden Frontons nur in Gyps aufgeſtellt und mit Steinfarbe angeſtrichen, bis die Bearbeitung des Steines fertig ſeyn wird. Vor wenigen Wochen iſt Diſtelbarth mit ſeinen Figuren zu Ende gekommen, und auch die mühſamere Arbeit Mack's nähert ſich dem Ziele. In den Werkſtätten beider Künſtler iſt für jetzt noch die nähere Beſichtigung ihrer Arbeiten gewährt. Man wird auch in der näheren Prüfung die Trefflichkeit des Sandſteines anerkennen, deſſen Haltung und Dauer von den Meiſtern verbürgt wird, wenn auch die vorgenannten Werke nicht unter einem Vordach Schutz gegen Regen und Sturm bekämen.

Gehen wir von den zwei größern Frontons zu den vier kleineren über, welche die Seitenportale bedecken und je zwei eines der beiden Hauptportale einſchließen, ſo begegnet uns auch hier Bildhauerarbeit. Idee und Ausführung gehört hier dem Bildhauer Theodor Wagner an. Nach der urſprünglichen architektoniſchen Anlage ſind dieſe Frontons zu klein, um hiſtoriſche oder allegoriſche Gruppen aufnehmen zu können. Weßhalb denn in der Mitte derſelben Niſchen in Form von Medaillons angebracht worden ſind, in deren jeder die coloſſale Büſte einer griechiſchen Gottheit und zu deren Seiten chimäriſche Thierfiguren ſtehen. Auf dem weſtlichen Theile befinden ſich rechts Apollo, links Diana; auf dem öſtlichen rechts Neptun, links Flora. Dem Apollo ſind zwei Chimären

mit Pferdekopf, Flügeln und Fiſchleib, der Diana deßgleichen mit Hirſchkopf, dem Neptun mit Pferdekopf und geflooßten Flügeln, der Flora mit Löwenkopf beigegeben. Dieſe Thiergeſtalten bilden ein ſchönes Ornament und ſind gut ausgeführt. Unter den koloſſalen Götterköpfen zeichnen ſich die von Neptun und Flora aus, jener mit Schilf bekränzt und in kräftigem Barte, dieſer im Blumenkranze. Ein treues Studium der Antike giebt ſich in ſämmtlichen zu erkennen.

Anziehender noch werden die kleineren Frontons durch Medaillons mit Genienfiguren, deren je zwei auf dem Geſimſe des Gebäudes angebracht, die einfache Ausſtattung der Giebelfelder unterſtützen. Dieſe reizenden Geſtalten ſind gleichfalls von dem Bildhauer Theodor Wagner erfunden und ausgeführt. Sie haben jede 3′ im Durchmeſſer.

Die den Apollogiebel umgebenden Genien tragen, der eine die Leier, auf der er ſpielt, der andere den Köcher, den er mit der rechten Hand faßt, während die linke nach dem Pfeil im Köcher zurückgreift. Beide knien ſich gegenüber.

Neben Diana kniet der eine und hält mit der Rechten den abgeſpannten Bogen; die Linke hält den Stab, der, auf die linke Schulter gelegt, an dem vordern Ende zwei erlegte Hühner, an dem hintern einen todten Haſen herabhängen läßt. Das gegenüberſtehende Medaillon zeigt einen ſitzenden Knaben, wie er den aufmerkſamen Jagdhund abrichtet.

Auf Delphinen reiten die zwei Genien, von welchen der Kopf des Neptun begleitet iſt. Der zur rechten Seite des Beſchauers hält den Dreizack empor; der zur linken trägt eine Seemuſchel, dergleichen ſich die Tritonen zum Blaſen bedienen, und ſieht ſchalkhaft nach ſeinem Geſpielen hinüber. Dieſer letztere hat eine allerliebſte Kinderphyſiognomie.

Von den Genien der Flora flicht der eine ein Blumengewinde, wozu er die Blumen in einem vor ihm ſtehenden Korbe auswählt; der andere hält in der Rechten mit ſtolzem Wohlbehagen die Traube, den Schmuck des Neckarthales, empor, und bewahrt in der linken das mit Früchten des Feldes und der Gärten gefüllte Horn.

Die Mannigfaltigkeit dieſer kleinen Figuren iſt nicht zu verkennen. Sie ſind im grünlichen Sandſtein längſt fertig gebracht und ſeit dem vorigen Sommer an Ort und Stelle eingefügt.

Wohl darf man mit Ruhm dieſer ſämmtlichen plaſtiſchen Werke gedenken und ihre geſchmackvolle Anordnung und Ausführung den Ornamenten, Statuen u. ſ. w. gegenüberhalten, mit welchen noch im vorigen Jahrhunderte Schlöſſer und Villen oft nur zu freigebig ausgeſtattet worden ſind und welche ſich ſo recht Mühe zu geben ſcheinen, mit verrenkten Gliedern und flatternden Gewändern die Mode des Ungeſchmacks zu verkündigen. Gott ſey Dank, daß Canova der modernen Plaſtik die franzöſiſchen Perrücken abgenommen hat, während das deutſche Drama ſich von der ariſtoteliſchen Dictatur des Pariſer Inſtituts losſagte. Es ſteht zu hoffen, daß, wenn die Achtung deutſcher Poeſie immer mehr über ſteife Formen und todtende Regeln auch im Auslande geſiegt haben wird, gleichfalls die bildende Kunſt immer allgemeiner zu ihren ewigen Rechten, denen der Natur und Wahrheit, gelangen werde.

Noch ſind an der Außenſeite des Landhauſes acht Niſchen, welche für Bildſäulen beſtimmt ſeyn ſollen, über deren Wahl aber der königliche Beſitzer noch nicht entſchieden habe. Zur Belebung der Architectur würde es freilich ungemein viel beitragen, wenn ſich hier bezeichnende, mit der Beſtimmung des Gebäudes verwandte Figuren befänden.

(Die Fortſetzung folgt.)

Kunſtausſtellung in Mailand im Jahr 1829.

(Fortſetzung.)

Von demſelben Meiſter haben wir eine ſchöne Skizze, die in uns den Wunſch erregt, künftiges Jahr das Bild im Großen zu ſehen; der Gegenſtand iſt Matthias Visconti, vor Kaiſer Heinrich VII. angeklagt, von der Parthey der Guelphen zu ſeyn, und von dem Grafen von Garbagnate gerechtfertigt. — eine ſehr glückliche Compoſition.

Wilhelm Tell legt den Apfel, den er mit einem Pfeilſchuſſe treffen muß, auf den Kopf ſeines Sohnes; ein anderes ſkizzirtes Bild. Dieß konnte nur ein landſchaftlicher Gegenſtand ſeyn, während die Handlung des Schießens mit der Armbruſt ein hiſtoriſcher für die höhere Malerei ganz geeigneter iſt. Dann iſt die Handlung lebhaft und allgemein, verſchiedenartige Gefühle verleihen den Hauptperſonen einen verſchiedenen Ausdruck, denn Geßler iſt von der trotzigſten Wuth entbrannt, wie er dieſen Probeſchuß fordert; Tell ſchnaubt Rache zur ſelben Zeit, in der er ein feſtes Vertrauen auf ſeine Geſchicklichkeit verkündet, ein Vertrauen, das ihn der Wuth des Deutſchen trotzen macht. Aber die Handlung des Apfelauflegens erfordert eine gewiſſe, wenigſtens anſcheinende Ruhe, es handelt ſich darum, einen kleinen runden Körper auf die Spitze eines andern runden Körpers zu legen, und darauf bedacht zu ſeyn, daß derſelbe in einer gewiſſen Entfernung geſehen werden könne. Zu alle dem iſt Kaltblütigkeit, eine gerade Richtung nothwendig, was wir in dem Telle dieſes Bildes nicht finden, der durch einen großen Schritt über zwei Flächen, die überdieß nicht von gleicher Höhe ſind, eine heftige Bewegung anzeigt, die man nur dann zugeben könnte, wenn er nach aufgelegtem Apfel ſich der ihm bezeichneten Fernweite nähert. Und dann, welch' Intereſſe für die Zuſchauer hat dieſer Moment — ein einziges Ge-

Digitized by Google

fühl, die Furcht einen Vater zu ſehen, der ſein Kind opfern kann, wenn ſeine unglückliche Hand dem Pfeil eine falſche Richtung gibt. Hat aber der Künſtler hinlängliche Mittel, den Ausdruck der Furcht auf den Geſichtern ſo vieler Zuſchauer, zudem bei einer ſo ruhigen Handlung, abzuwechſeln? . . . . Laſſen wir dieß, denn man erwartet von uns nicht Lehren, ſondern einen Bericht über die Werke unſerer Künſtler. Als Landſchaft hat dieſes Bild nichts Hervorſtechendes, und überdieß findet man darin nicht das Erhabene, das die Natur in manchen Kantonen der Schweiz hat, und doch ſollte gerade hier die Natur porträtirt ſeyn.

Obgleich das Bild des Hrn. Palagi, genannt die Sibylle, uns nur halbe Figur zeigt, muß es nichts deſtoweniger zur hiſtoriſchen Klaſſe gezählt werden. Dieſer Frauenkopf hat die Schönheit und den Charakter, die einem heroiſchen Sujet zukommen; das Colorit entſpricht auch demſelben, es iſt nervig und ernſt.

Nun kommt ein Schüler Palagio's, welcher den vorgezeichneten Weg, die Zwangs-Laufbahn moderner Gegenſtände verfolgt. Glänzende Waffen, Mäntel, mächtige aufgebauſchte Aermel (à la mode), Stickereien ꝛc.

Barnabo Visconti wird auf Befehl ſeines Bruders Galeazzo Visconti, Grafen von Virtu, dem er entgegengegangen war, zum Gefangenen gemacht, (er kam in ſeinem Gefängniße um). Dieß iſt der Gegenſtand eines Bildes von fünf Fuß Breite, von Vitale Sala gemalt. Barnabo, ſchon im Alter vorgerückt, reitet auf einem weiſſen Maulthiere; er iſt in einen langen gelben Rock gekleidet, den ein breiter goldgeſtickter rother Gürtel zuſammenhält, an dem zugleich ſein Degen hängt. Sein Haupt iſt mit einer Hermelin verbrämten Mütze bedeckt. Er hat einen ſchwarzen Bart und hält mit der Linken eine Art Scepter.

In geringer Entfernung vor ihm iſt Galeozzo, der ein rothbraunes Pferd reitet. Einer ſeiner Diener zu Fuß hat das Maulthier Barnabo's bei dem Zügel erfaßt, und zeigt mit der linken Hand an, daß er den Befehlen ſeines Herrn gehorche; er hat einen Pagen zu Boden geworfen, der das Maulthier führte, und noch die Zügel hält. Ein Anführer von der Partey Galeazzo's, in golddamaszirter Rüſtung, deſſen Helm ein goldener Buſch ziert, ergreift mit der Linken Barnabo, während er mit ſeinem Säbel bewaffnet, ſich gegen einen Krieger vertheidigt, welcher gleichfalls zu Pferde, den Herzog befreien will, der ſich zwiſchen beiden befindet. Ein andrer Krieger zu Fuße hat Barnabo's linken Arm ergriffen, und will ihm das Scepter entreißen. Das Uebrige beſteht aus dem Gefolge der beiden Fürſten. Hinter Galeazzo, der auf Verrath geſonnen hatte, befinden ſich mehr Soldaten, als bei Barnabo, der mit vollem Zutrauen ihm entgegen gekommen war. Der Maler hat dieß gut aufgefaßt. Letzterer iſt nur von zwei Wachen und von Bürgern und Frauen als neugierigen Zuſchauern begleitet. Der Hintergrund bildet eine Haus-Mauer mit einem ſteinernen Balkone, der mit Zuſchauern angefüllt iſt. Hier findet jenes dramatiſche Intereſſe ſtatt, welches der Einbildungskraft des Malers und Beſchauers den freien Spielraum gibt. Hr. Sala hat dieß gut zu benutzen gewußt; es herrſcht Bewegung und eine angemeſſene Unordnung darin, alle Perſonen handeln, nichts iſt müßig. Die Coſtüme ſind die jener Zeit, die allgemeine Harmonie wird nicht durch glänzende Farben-Partien geſtört, obgleich alles brillant iſt. Aber der junge Maler hat die Erfahrung großer Meiſter mehr zu Rathe gezogen, als die Meinung einer Menge, die nur zu ſtarke Eindrücke, ſelbſt auf Koſten des guten Geſchmackes verlangt. Die Köpfe ſind von ſchönen Formen und ſchönem Ausdrucke; Barnabo iſt edel, und flößt zugleich Ehrfurcht und Mitleid mit ſeinem Schickſale ein, (Galeazzo ließ ihn im Gefängniſſe umbringen; damals ſühnte man Verbrechen mit Geſchenken an die Kirche). Galeazzo's Kopf hat ganz den Charakter eines Tyrannen.

(Die Fortſetzung folgt.)

Vermiſchte Nachrichten.

Hr. Odevaere, deſſen Tod wir bereits angezeigt haben, wurde in Brügge am 2. Oktober 1778 von ausgezeichneten Aeltern bürgerlichen Standes geboren. Seine erſten Studien machte er auf der Schule ſeiner Vaterſtadt. Er wollte eben die Univerſität Löwen beziehen, als die Revolution ausbrach, welche dort die Lehrſtühle zerſtörte. Er widmete ſich deßhalb der Handlung, verließ dieſen Beruf aber bald wieder, um ganz der Malerei zu leben. Zu Brügge mit dem Preis gekrönt, gieng er im Jahre 1798 nach Paris, erhielt daſelbſt im Jahre 1801 den großen Preiß der franzöſiſchen Schule zu einer Reiſe nach Rom. Bei ſeiner Rückkehr von dort, 1812, empfing er aus Napoleons eigner Hand die große goldene Medaille. Als er bei wiederhergeſtellter Ordnung ſein Vaterland in Unabhängigkeit wußte, ließ er ſich dort nieder. Im J. 1817 wurde er mit dem belgiſchen Löwenorden geziert und zum correſpondirenden Mitgliede des National-Inſtituts ernannt. Später wurde er Mitglied der berühmten Akademie des heiligen Lukas in Rom, und der königlichen Geſellſchaften der ſchönen Künſte in Gent, Brüſſel u. ſ. w. Er empfing eine Ehrenmedaille aus der Hand Sr. Maj. des Königs von Preußen. Gerade vor ſeinem Ende war er im Begriff, ein Werk über die Fortſchritte des Verfalls der Künſte (sur les progrès de la décadence des arts) herauszugeben.

Digitized by Google

N°. 74.

Kunſt-Blatt.

Donnerſtag, 16. September 1830.

Ueber die Kunſtwerke des königlichen Landhauſes Roſenſtein bey Stuttgart.

(Fortſetzung.)

Eine weitere plaſtiſche Arbeit findet man im Innern des Landhauſes Roſenſtein. Die prachtvolle Gallerie, von ſechzehn gelbmarmorirten Säulen getragen und durch die ſchönen Frescomalereien von Gegenbauer und Gutekunſt verherrlicht, enthält einen Fries von 5′ 4″ Höhe und 228′ im Umfang, deſſen Gegenſtand, ländliche Beſchäftigungen in den vier Jahrszeiten, von dem königlichen Inſpektor der Eiſengießeret zu Waſſer-Alfingen, Weitbrecht, noch vor ſeinem Aufenthalte in Rom, mit der höchſten Naturwahrheit und mit ächt antikem Geiſte erfunden und in Gyps ausgeführt worden iſt. Umriſſe nach dieſem Werke werden in der J. G. Cotta'ſchen Buchhandlung*) erſcheinen und vorerſt den Frühling und Sommer in ſich begreifen, erſteren auf zwölf, letzteren auf achtzehn Blättern in Querfolio; doch ſind hier mehrere Zeichnungen mitgegeben, die, obgleich ſie von demſelben Werthe der Compoſition und Darſtellung wie die übrigen ſind, doch, ohne Zweifel wegen der nothwendigen Beſchränkung des übrigens weiten Raumes, auf dem Roſenſtein nicht zur Ausführung gelangen konnten.

Der Frühling beginnt mit dem Tränken und Ausführen der Schaafe, die, langſam und ſäumend, des lockenden Hirten und eines hilfreichen Treibers zur Fortbewegung bedürfen, während aus dem nahen Bauernhauſe eine Mutter ihr früherwachtes Kind zum Fenſter heraushält, um an den Lämmern ſich zu erfreuen und nach ihnen zu greifen. Das Vieh wird im Stalle gefüttert und drauf ins Joch geſpannt. In der Stube wäſcht eine Mutter ihr Wiegenkind, und neben ihr bindet der Knabe ſeinen Schuh. Das Mädchen hat dem Geflügel ſein Futter vorgeſtreut und ſammelt rings die friſchgelegten Eier. Mit Pflug und Egge ſind die Landleute im Felde geſchäftig. Die Frauen beſorgen den Garten. Mädchen tanzen unter blühenden Bäumen, und dem kleinen Liebling drückt die ältere Schweſter den erſten Kranz des Jahres auf die Stirne; Knaben ſchneiden ſich Pfeifen aus Weidenzweigen. So das muntere, rührige, launige Frühlingsleben.

Strengeres fordert der Sommer; darum treibt frühe der Landmann ſeine Roſſe und ſein Vieh zur Schwemme, dem vergnüglichen Schauſpiele der Dorfjugend. Die Kühe geben ihre Milch im Stalle, und ſorgſam wehrt die Mutter dem Knaben, daß er näher herzutrete und ſich, um ſein Becherchen mit Milch füllen zu laſſen, an die Hinterfüße der Kuh ſtelle. Im Freien werden die Kirſchen gebrochen; Knaben ſind im Fiſchfang am Bache begriffen. Das Oehmd und die Fruchterndte beſchäftigt Aller Hände. In feierlichem Zuge mit Bändern und beym Klange der Schalmey wird der volle Garbenwagen heimgebracht, und wenn die Schnitter während der heißen Tages-Arbeit nur kurze Raſt genommen hatten, um ſich zu ſtärken zu neuer Mühe; ſo feiern die Jünglinge und Mädchen nunmehr Abends den Sicheltanz in heimiſchen Weiſen, die Alten ſitzen beym Glaſe und freuen ſich der ſchön vollbrachten Erndte und des reichen Segens. Leichter und anmuthiger ſind die Beſorgungen des Gartens. Dieſe begießen den Kohl, jene brechen friſche Bohnen; das Kind aber liegt ſorglos unter der Johannisbeerſtaude und meint Alles zu haben, weil ihm die Beeren ſo raſch und leicht vom Zweige zum Munde gehen.

Im Herbſte werden zuerſt die Baumfrüchte eingethan und der beizende Obſtwein bereitet. Zwiſchen dichtem Weinlaub ſchneiden ſie die Trauben, die ein munterer Knabe in durchlöcherter Kufe tritt. Ein jubelnder Zug ſchäckernder Winzer und Winzerinnen bewegt ſich unter Muſik und beim Fackeltanze ſpät nach Hauſe. Die getretenen Trauben ſind zur Kelter gebracht; der Moſt wird gepreßt und verſucht. Aber noch iſt nicht alle Arbeit des Feldes vollbracht. Die Kartoffeln werden mühſam im rauhen Winde herausgehackt; der Pflug geht über

*) Die vier Jahrszeiten, eine Folge laendlicher Darstellungen, componirt und grössten Theils in basrelief ausgeführt als Fries in dem Königlich Württembergischen Landhaus Rosenstein von Conrad Weitbrecht. Stuttgart und Tübingen, in der J. G. Cotta'schen Buchhandlung.

Digitized by Google

den Boden, um ihn zur Aufnahme der Winterſaat empfänglich zu machen. Pferd- und Viehhandel bezeichnet den Uebergang vom Herbſte auf den Winter. Der Schlitten trägt bald den Bauer zum Markte. Im Walde wird Holz gefällt. Aber die Frauen bleiben bei geſchäftiger Sorge zu Hauſe ſitzen.

Es iſt unmöglich, alle Einzelheiten dieſer reichen und immer wechſelnden Compoſition herzuzählen. Zur Ehre des ſinnvollen Künſtlers aber muß geſagt werden, daß er nicht nur mit aufmerkſamem Auge das Landleben und die Beſchäftigungen der Landleute in ihren wichtigſten Verhältniſſen aufgefaßt, ſondern auch mit einem feinen Blicke das Charakteriſtiſche ſowohl als das Schöne daran herausgefunden und wiedergegeben habe. Das Coſtüme ſchwäbiſcher Bauern und Weingärtner iſt mit genialer Freiheit behandelt, ſo daß Alles zu einer plaſtiſchen Form und zu anziehenden, lebenvollen Gruppen ſich rundet, ohne den lokalen Charakter und das nationelle Gepräge zu verlieren. Man hat in Thorwaldſen's und Rauch's neueſten Werken vielfache Belege für die große Kunſt, das moderne Coſtüme der höheren Stände, den Profeſſorsmantel, die militairiſche Kleidung, den Predigerrock auf eine dem äſthetiſchen Geſetze entſprechende Weiſe zu gebrauchen. Hier ſieht man die Männer und Weiber des Landvolkes in der mannigfachſten Abwechslung und doch überall wohlgefällig und ſchön ihr Coſtüme beibehalten. Die ſchwäbiſche Zipfelkappe legt ſich nach Art der phrygiſchen Mütze; der linnene Rock wird der Tunika ähnlich; die Beinkleider weiten ſich faltig und reich. Beſonders die weiblichen Gewänder geben ſich zu anmuthiger Benützung.

Weit entfernt, hier einen Gegenſatz gegen die Antike oder eine bloße Nachahmung derſelben zu finden, glaube ich darin gerade den ächt antiken Geiſt dieſer Arbeit zu erkennen. Sie iſt ganz eigenthümlich, ein treues Bild ländlicher Gegenwart. Sie nähert ſich in der äußern Form dem Antiken nur zufällig, ſoferne in beiden jede Erſcheinung eine ſchöne und harmoniſche Geſtalt gewinnt, und ſoferne die erlaubte Veredlung des modernen Coſtümes unwillkürlich zur Aehnlichkeit mit den Darſtellungen griechiſcher und römiſcher Skulptur hinleitet. Zugleich iſt eine Natürlichkeit in den Bewegungen, eine Naivetät in den einzelnen Scenen, eine Wahrheit in den Phyſionomien, wie ſie nur ein friſches Leben in der Natur und unter dem Volke, verbunden mit ſinniger Anſchauung und poetiſcher Laune, hervorrufen kann. Weitbrecht hat im antiken Geiſte, in lebendiger Auffaſſung des erſcheinenden Lebens ein nationales Werk geliefert, in welchem ſich der regſame Fleiß, die kräftige Treuherzigkeit und joviale Weiſe der Württemberger abſpiegelt. Sein Fries gehört zum Bedeutendſten, was an Kunſtſachen der Roſenſtein aufzuweiſen hat, und das Auge des Kunſtfreundes, von den ſinnigen Compoſitionen und dem herrlichen Colorit der Frescogemälde geſättigt, kehrt immer mit neuem Vergnügen zu den anſpruchloſen Geſtalten und Gruppen des Frieſes zurück, deſſen geiſtreiche Erfindung und Behandlung ſich mit aller Aufmerkſamkeit und Liebe nie ganz erſchöpfen läßt.

Es iſt in der That ein ſinniger Gedanke, dergleichen Volksſcenen in den Mittelpunkt des königlichen Landhauſes aufzunehmen. Dieſe Idee liegt der wohlwollenden Geſinnung eines Fürſten nahe, welcher gern unter ſeinem Volke weilt, und entſpricht der Tendenz dieſes Gebäudes, in dem ſich der König mit Allen, denen er gewogen iſt, erfreuen mag, wie er ſolches durch ein glänzendes Frühlingsfeſt am jüngſten Wilhelmstage bewieſen hat, zu welchem aus allen Stä den die Gäſte geladen und der herzlichen Huld des hohen Wirthes, wie der eigenen gemeinſchaftlichen Freude Zeugen waren. An dieſer Stelle ſind ſolche Geſtalten und Gruppen jedem Fremdling und Einheimiſchen ein ehrwürdiges Symbol des ſchönen Verhältniſſes, in welchem allenthalben Fürſt und Volk ſtehen ſoll, damit ſich in beiden die Idee der wahren Menſchheit und des vollkommenen Staates verwirkliche.

Die übrige Ornamentirung des inneren Gebäudes außer den ſchöngearbeiteten Säulenknäufen und Capitälen iſt dem Pinſel überlaſſen worden, und es muß in dieſer Beziehung ſchon hier der vortrefflichen Ornamenturmalereien des Malers Reher in Stuttgart Erwähnung geſchehen. Das Veſtibüle iſt von demſelben nach der Anordnung des Hofbaumeiſters Salucci mit Roſetten, Thyrſusſtäben, von Rebenlaub umſchlungen, und mit kleinen Waffenſtücken einfach verziert und bringt auf jeden Eintretenden den täuſchendſten Eindruck einer vollkommenen Stuccaturarbeit hervor. Größere Waffengruppen ſind von ihm mit gleicher Gewandtheit und Treue in den Zimmern des Königes gemalt worden.

Als eine köſtliche Zierde, welche längſt dem Roſenſtein beſtimmt ſeyn ſoll, muß endlich Dannecker's Pſyche genannt werden, welche ſo zart den Charakter der kindlichen Unſchuld und Seelenruhe ausſpricht und deren Ausführung in Marmor wohl die lieblichſte Arbeit des verehrten Meiſters iſt, ein bis in's Einzelnſte getreues Bild reiner weiblicher Kindheit, wodurch der Stein zum geiſtigen Hauch geworden zu ſeyn ſcheint. Freilich wäre die Zuſammenſtellung dieſer Statue mit jener des Amor von demſelben Künſtler, welche ſich bisher in einem ſehr geeigneten Lokale im königlichen Schloſſe zu Stuttgart befand, kein unpaſſender Wunſch. Indeß gewährt jede dieſer Figuren auch für ſich allein ſo reichen Genuß, daß man ſich durch den weiteren Weg von der einen zur anderen nicht ſchrecken läßt.

Eine Beſchreibung der Frescogemälde des Roſenſteins ſoll mein zweiter Bericht enthalten.

(Die Fortſetzung folgt.)

Digitized by Google

Kunſtausſtellung in Mailand im Jahr 1829.
(Fortſetzung.)

Die fünf Figuren im Mittelpunkte bilden eine ſchöne Gruppe, welcher nichts fehlt, als daß die Intention des Künſtlers darin nicht vollkommen ausgedrückt iſt, Barnabo von dem Anführer lebhaft ergreifen zu laſſen. Die Finger auf dem untern Theile der Kapuze am Halſe haben zwar die Bewegung, die dieſer gewaltthätigen Handlung zukömmt, aber keine Falte der Kapuze zeigt an, daß ſie einer ſolchen ungewöhnlichen Anſtrengung nachgibt.

Auch die Pferde müſſen unſere Kritik beſchäftigen, denn dieſes ſtolze Thier ſpielt ebenfalls ſeine Rolle in Scenen dieſer Art, und war für die großen Meiſter alter und neuer Zeit immer ein Gegenſtand beſonderer Studien. Barnabo's Maulthier und Galeazzo's Pferd ſind von ſchöner Form. Aber der Künſtler hat nicht bemerkt, daß die Erſchütterung des Gebiſſes durch die Handlung desjenigen, welcher das Maulthier aufhält, indem er ihm den Kopf auf den Widerriſt zurückdrückt, während der zu Boden geworfne Page in entgegengeſetzter Richtung anzieht, den Mund des Thieres öffnen muß; dieſer im Gegentheil iſt ganz geſchloſſen, was der Natur zuwiderläuft. Eine der großen Verlegenheiten bei einer ähnlichen Verwirrung iſt: die Füße der Pferde zu ſtellen. Die Bewegung derſelben wirkt mit zu der allgemeinen Handlung, ſie muß energiſch ſeyn, und zu gleicher Zeit dem Körper ſeine richtige Stellung, ſein Gleichgewicht erhalten, die Haltung des Pferdes iſt aber noch ſchwerer aufzufaſſen als die des Menſchen. Indeß hat der Künſtler manches gutes Auskunftsmittel, um ſich aus ſolcher Schwierigkeit zu helfen.

Hr. Sala iſt, wie das Sprüchwort ſagt, mit gleichen Füßen darüber hinweggeſprungen. Es hat ſchon ſehr lange nicht mehr geregnet, eine Menge Staub hat ſich geſammelt, der uns nur einen Fuß des Maulthiers, ein wenig von dem grauen Schweife des Pferdes, auf welchem der Krieger ſitzt, der Barnabo anpackt, ſehen läßt, ſo daß wir den Körper und den Kopf des Thieres errathen müſſen, die wir nicht zu ſehen bekommen. Es iſt ganz natürlich, daß dieſer Staub, der ſich zum Glücke für den Maler verdichtet hat, uns die Füße der Pferde, der Soldaten, die hinter dieſer Gruppe befindlich ſind, verdeckt. Dieß iſt vielleicht auch ein Glück für uns, denn nicht alle Künſtler haben das Talent eines Vernet.

Wenn Hr. Sala die Zuſchauer des Balkons, die für die geringe Entfernung zu klein ſind, hinwegnehmen will, wird man dieſes Bild, das Talent verräth, mehr als einmal mit Vergnügen ſehen.

Nichts Neues unter der Sonne.

Die Römer raubten an einem Feſte die Sabinerinnen, behielten ſie aber bey ſich. Im Jahre 944, als man in Venedig die Vermählung zweyer auf Koſten der Republick ausgeſtatteter Mädchen feyerte, und dieſe jungen Frauen mit allem möglichen Schmucke geputzt waren, den ihnen die edlen Venetianerinnen zu dieſem Tage geliehen hatten, ſogar goldne mit Edelſteinen und koſtbaren Perlen reich verzierte Kronen auf ihren Köpfen trugen, ſah man plötzlich einen Haufen Seeräuber von Iſtrien landen, auf das unbewaffnete, ganz mit dieſer Feyerlichkeit beſchäftigte Volk losſtürzen, und die Bräute entführen (die man ihnen wieder abnahm, denn von ihrer erſten Ueberraſchung zurückgekommen, ſtürzten ſich die Seeleute zu ihrer Verfolgung ins Meer). Hr. Joh. Darif aus Venedig hat es unternommen dieſe Begebenheit auf einem großen Bilde darzuſtellen, minder glücklich als die Gräfin Regnier Micheli, die in ihren Venetianiſchen Feſten (3 Bände in 8. italieniſch und franzöſiſch gedruckt) eine rührende Erzählung davon geliefert hat. (Die Fortſetzung folgt.)

Amerikaniſche Alterthümer.

Ein in Amerika aufgefundenes Kunſtwerk könnte dazu dienen, eine ſehr dunkle Frage endlich zu beantworten und das alte Daſeyn eines lange Zeit unbekannten Volkes und Landes, ſo wie deren altes Verhältniß zu der übrigen civiliſirten Welt zu beſtätigen.

Ein Pflanzer entdeckte im December 1828 auf einem Felde bei Monte=Video in Südamerika einen Grabſtein mit fremden, ihm unbekannten Charakteren. Er brachte dieſen Stein, welcher eine kleine Mauerarbeit bedeckte, weg, und fand hier zwei Schwerter, einen Helm, einen Schild, ſämmtlich bedeutend von Roſt angegriffen, und einen großen irdenen Krug. Der Pflanzer ließ dieſe Gegenſtände nebſt dem Grabſteine nach Monte=Video ſchaffen, wo es, obſchon ſich die Zeit hier in ihrer ganzen zerſtörenden Kraft gezeigt hatte, gelang, eine Reihe von griechiſchen Worten zu leſen, deren Ueberſetzung alſo lautet: „Unter der Regierung Alexanders, des Sohnes des Philippus, Königs von Macedonien, in der drei und ſechszigſten Olympiade, Ptolemaios . . . . . der Schluß ließ ſich unmöglich entziffern. An dem Griffe des einen Schwertes iſt ein Bild, angeblich Alexanders, ſichtbar, und auf dem Helme ſind Bildhauerarbeiten, den Achilles vorſtellend, wie er Hektors Leiche ſchleppt.

So möchte denn, nach der Entdeckung dieſes Monuments zu ſchließen, ſchon ein Zeitgenoſſe Alexanders den Boden von Braſilien und La Plata betreten haben, welchen die Europäer am Ende des fünfzehnten Jahrhunderts zuerſt entdeckt zu haben glaubten. Aber wer ſieht nicht, daß dieſe Inſchrift den Alexander ungefähr 160 Jahre vor ſeiner Geburt würde leben laſſen? Zudem haben ja die Griechen erſt nach des Macedoniſchen Eroberers Tode ihre Zeitrechnung nach Olympiaden begonnen. Bis zu jener Epoche hatten die Völker Griechenlands gar keine regel-

mäßige chronologiſche Aera. Jeder von den kleinen Staaten dieſes berühmten Landes bezeichnete ſeine Jahre nach dem Namen des erſten Archonten mit dem Beiſatze: Eponymos. Der Cyclus nach Generationen, der von Herodot angewandt wurde, aber ſeiner Natur nach weſentliche Unvollkommenheiten an ſich trägt, ward von den übrigen Geſchichtſchreibern Griechenlands nicht allgemein angenommen. Des Gold- oder Mond-Cyclus des Meton von Athen bedienten ſich nur die Aſtronomen. Die Zeitrechnung nach Olympiaden dagegen nahm nach dem Vorſchlage des Geſchichtſchreibers Timäus von Sicilien mit dem J. 776 v. Chr. Geb. ihren Anfang. Denn von jener Zeit ſchreibt ſich die Sitte her, die Bildſäulen der Sieger, deren Reihenfolge zur chronologiſchen Beſtimmung der Spiele diente, in der Rennbahn zu Olympia aufzuſtellen, und man weiß, daß die Statue des Athleten Koräbus den Anfangspunkt dieſer Aera bildete, die von allen nach Timäus folgenden Geſchichtſchreibern beibehalten wurde. Es braucht nach dieſen Bemerkungen kaum mehr geſagt zu werden, daß die auf dem zu Monte-Video gefundenen Grabſtein befindliche Inſchrift nicht von einem Zeitgenoſſen Alexanders des Großen herrühren kann. Wahrſcheinlich liegt ein Ueberſetzungsfehler der Inſchrift zu Grunde.

Bekanntlich ſind ſeit einigen Jahren auch in Palenka in Mexiko merkwürdige Bildhauerarbeiten und Hieroglyphen aufgefunden worden, welche vermuthen laſſen, daß einſt eine ägyptiſche Colonie auf dieſes unermeßliche Veſtland kam, ſo wie die Entdeckung in Monte-Video auf die Ankunft einer griechiſchen Colonie an einem ganz andern Punkte des nämlichen Veſtlands ſchließen läßt.

Das Dunkel, das immer über Mexiko ſchwebte, fing erſt mit dem Ende des vorigen Jahrhunderts an, etwas gelichtet zu werden. Die erſte Unterſuchung wurde auf Koſten der ſpaniſchen Regierung im Jahre 1787 unternommen. Aber die Nachrichten, die durch ſie auf uns hätten kommen können, liegen in den Archiven von Mexiko vergraben, und Europa hat nie von ihnen reden hören. Ein zweites Unternehmen der Art fällt in die Jahre 1805 — 1807; aber die Zeichnungen und ganz in's Einzelne gehende Nachrichten, die wir dieſem verdanken könnten, hatten das nämliche Schickſal, ſo ſorgfältig und authentiſch ſie auch waren; und es ſcheint wahrhaftig, als hätten dieſe verödeten und gleich wüſten Gräbern in den Abgrund geſunkenen Städte es nicht ſehen ſollen, daß auch nur ihr Name eines Tages aus ſeiner Vergeſſenheit hervorgehoben würde.

Ein eifriger und kenntnißreicher Franzoſe, der jene Gegenden beſuchte, ward mit Bewilligung der mexikaniſchen Regierung Eigenthümer der Zeichnungen und Manuſcripte der Expedition von 1807, damit auch Europa einmal erfahren ſollte, daß Amerika, dieſe für uns neue Welt, ehemals auch von eben ſo alten, und vielleicht noch ältern Bewohnern bevölkert war, als die Egyptier und Inder von Bewohnern, die in Wiſſenſchaften und Künſten eben ſo große Fortſchritte gemacht hatten, als dieſe. Hr. Baradère kam im vorigen Jahre mit ſeinen koſtbaren Dokumenten nach Frankreich zurück, und beſchäftigte damit dort das Inſtitut, die geographiſche Geſellſchaft und die der franzöſiſchen Alterthumsforſcher. Berichte darüber haben ſich im Inland und Ausland verbreitet,*) und die gelehrte Welt erwartet mit Ungeduld ſeine Mittheilungen über die Alterthümer von Palenka und Mitla. Die vollſtändige Ergänzung der im Beſitze des Hrn. Baradère befindlichen Dokumente iſt ihm erſt vor Kurzem aus Mexiko zugekommen, und es läßt ſich hoffen, daß eine ſchleunige Bekanntmachung derſelben ſie zur Kenntniß der Gelehrten bringen werde, die über ihren Werth zu urtheilen fähig ſind. Welche Menge intereſſanter Fragen wird nicht eine ſolche Bekanntmachung löſen ſollen? Ein Theil des ehemals durch civiliſirte Völker bewohnten Amerika, deren Gedächtniß ſchon bei den folgenden Nationen erloſchen war, die ſelbſt in Begriff ſtanden, der Civiliſation näher zu kommen, als Chriſtoph Columbus ſie entdeckte, Städte von mehreren Meilen in der Ausdehnung, deren vorzüglichſte Denkmäler, feſt, wie die egyptiſchen, und nicht weniger reich in ihrer Anordnung und ihren Verzierungen, man noch jetzt ſtehen ſieht; Statuen und andere Bildhauerarbeiten in Granit; coloſſale Basreliefs, in Stuck mit einer Feinheit und Einfachheit ausgeführt, daß ſie ſich dem egyptiſchen Style nähern; die Hieroglyphen endlich, die innen oder auſſen in die Denkmäler eingegraben ſind; dieß ſind die Monumente, aus denen wir erkennen können, was jene nun verſchwundenen Völker einſt waren. Wir beſchränken uns, hier nur zweier Basreliefs zu erwähnen, die unter vielen andern ein Gebäude zu Palenka ſchmücken, deſſen Vorderſeite nicht weniger als 300 Fuß Länge hat. Die Originalzeichnung dieſer beiden Basreliefs iſt von Caſtanneda in großartigen Verhältniſſen ausgeführt. Die Perſonen, welche ſie vorſtellen, ſind mehr als 6 Fuß hoch und die Feinheit der Arbeit iſt an ihnen höchſt bemerkenswerth, ohne daß man deßhalb in ihnen die Kunſt eines antiken Volkes und jene Ueberlegenheit in den Arbeiten der griechiſchen Bildhauer ſuchen darf; wohl aber iſt in ihnen jene Einfachheit der Linien, jene Naivetät der Stellung ſichtbar, welche eine aus dem Schoße der Kindheit oder der Barbarei hervorgegangene, aber noch nicht zu dem höchſten Punkte ihres Ruhmes gelangte Kunſt charakteriſiren.

Das zu erwartende Werk des Hrn. Baradère wird aus 150 Platten und dem Originaltexte der Expedition von 1807 beſtehen, wozu noch die Arbeiten einiger über dieſen Gegenſtand vorzüglich unterrichteter berühmter Gelehrten kommen ſollen.

*) Siehe Kunſtblatt 1829, Nro. 79 und 80.

Digitized by Google

N°. 75.

Kunſt-Blatt.

Dienſtag, 21. September 1830.

Ueber die Kunſtwerke des königlichen Landhauſes Roſenſtein bey Stuttgart.

Zweiter Bericht.

Seitdem durch Deutſche in Italien die Frescomalerei wieder in's Leben getreten iſt, hat ſich im deutſchen Vaterlande ſelbſt dieſe Kunſt in merkwürdigen Leiſtungen hervorgethan. Wer München und Bonn kennt, wird an den glänzenden Fortſchritten derſelben nicht zweifeln können. Zu den größten Vorzügen auch des Landhauſes Roſenſtein gehören ſeine Wandgemälde. König Wilhelm hat ſich dafür namentlich den Meiſter erſehen, der früher in Rom durch ſein Frescobild „Herkules und Omphale" den Beifall und die Bewunderung der kunſtliebenden Beſucher aus allen cultivirten Nationen erworben hatte, und zu der Wahl Gegenbauers kam die nicht minder glückliche der Maler Dieterich und Gutekunſt hinzu, um die Säle des Gebäudes mit würdigen Darſtellungen auszuſtatten.

Dieterich erhielt den Auftrag, den Plafond des Speiſeſaales durch Scenen aus der Mythe des Dionyſos zu beleben. Gegenbauer ſollte den Gegenſtand der Farneſina, die Fabel von Amor und Pſyche, nach ſeinen wichtigſten Beziehungen an der großen Gallerie der Kuppel und auf vier unter der Kuppel ihm vom Architecten zugetheilten Pendentifs (Zwickeln) ausführen, und Gutekunſt durch andere, aus derſelben Fabel entlehnte Bilder auf acht kleinen oblongen Feldern und zwei Quadraten ihn unterſtützen. Eine kleinere Arbeit von Gegenbauer, die Vorſtellung der vier Jahreszeiten, war für das Leſezimmer der Königin beſtimmt.

Die Compoſition aus der Dionyſos-Mythe von Dieterich beſteht aus fünf oblongen Flächen, die eine 6′ hoch, 14, lang, zwei andere 3′ 5″ hoch, 20′ 8″ lang; die zwei kleinſten 2′ 3″ hoch, 14′ lang. Auf den drei größeren ſind die Erziehung, der Brautzug und die Kämpfe des Bacchus dargeſtellt. Die zwei kleineren enthalten Kinder-Gruppen und Züge mit Beziehung auf die Mythe und den Dienſt dieſes Gottes.

Das mittelſte und größte unter dieſen Bildern gibt en feſtlichen Zug des Bacchus und der Ariadne. Dieſe beiden ſitzen auf einem goldenen Wagen; Ariadne aufrecht und mit der ganzen Haltung des Körpers und Angeſichtes nach dem rückwärts gelehnten Gotte ſchauend, welcher gleichfalls in den Anblick der auf Naxos gefundenen unglücklichen und nun ſo glücklichen Schönen verſunken iſt. Er ſtützt ſich behaglich auf den linken Ellenbogen und ſchlingt in träumeriſchem Schauen und Sinnen den rechten Arm über ſein mit Rebenlaub und Trauben bekränztes Haupt, als wollte er den Kranz befühlen und an deſſen Wirklichkeit ſich überzeugen, daß er noch derſelbe und daß alles auch um ihn her Wahrheit ſey. Die obere Hälfte ſeines jugendlich ſchönen Körpers iſt unbekleidet; um die Lenden und abwärts umgibt ihn der rothe Mantel in kräftigen Falten. Die Geliebte trägt ein gelbliches Gewand und hält den hellrothen Mantel empor, der, vom Winde geſchwellt, in hohem Bogen über ſie hinwallt. Hymen ſteht hinter ihnen und, von beiden unbemerkt, läßt er ſachte den Myrtenkranz auf ihre Häupter herab. — Die beiden Panther, welche den Wagen ziehen, werden von Amorinen geritten, von denen der eine mit dem Pfeile zum raſcheren Zuge antreibt, der andere die Leier ſchlägt, während beide frohlockend auf das liebende Paar zurückſehen und den Triumph ihres ältern Bruders feiern. Ein dritter Amorin geht neben dem Wagen und trägt mit Mühe einen großen ſchwarzen Hahn. Der Zug iſt von mehreren Satyrn und Faunen gefolgt, unter welchen ſich der berauſchte fette Silen auf ſeinem Eſel auszeichnet. Er ſchwankt ſehr nach der linken Seite herüber, wo ſeinem Gewichte ein alter Satyr, der ihn führen will, kaum widerſteht, während ein jüngerer auf der andern Seite zu ſeiner Hilfe bereit iſt. Ein Knabe folgt unmittelbar dem Wagen und deutet auf des Gottes Wonne. Ein kleinerer zieht den Bock am Barte, auf welchem ſein mit Früchten beladener Geſpiele ſitzt. Jener Satyr trägt auf der Schulter ſein Kind; dieſer ſchleppt in unſicherem Tanze den Weinkrug, der ihn dem rohen Zuſtande bacchantiſcher Luſt ſchon nahe gebracht hat. Unter dieſem Getümmel werden auch zwei Frauen ſichtbar, die eine mit dem Korb voll Früchte auf dem Kopfe, die andere wild und gräßlich die gellenden Bleche zuſammenſchlagend. Durch dieſe einzige hat der

Digitized by Google

Künſtler errathen laſſen, was noch hinter der Scene folgt, und man iſt ihm Dank ſchuldig, daß er die gemeine Partie ſeines Stoffes nicht weiter ausgeführt hat. Freundlicher als dieſes Gefolge ſind die den Zug anführenden Weiber, eine mit dem Thyrſusſtabe vorangehend, die andern mit Trommel und Pfeifen. Auch dieſe zwar zeigen ſchon die Ekſtaſe von Mänaden; aber ſie müſſen dieß, wenn der Künſtler auf dem mythologiſchen Boden ſtehen bleiben will. Ihre Sinne ſind geſteigert, ihr ganzes Weſen aufgeregt; feiern ſie ja doch das Herrlichſte, was ihrem göttlichen Führer ſeit dem weiten Zuge durch Morgen- und Abendland nicht begegnet, das Einzige, was ihm gefehlt. Dabei hören dieſe noch nicht auf, Weiber zu ſeyn, man ſieht es, daß ſie mehr von der Freude als vom Weine trunken ſind, und ſo gehören ſie denn auch zunächſt an den Wagen des glücklichen Paares. Die Phyſionomien ſind ſämmtlich ausdrucksvoll, wenn ſie gleich nicht alle ſchön heißen können. Es iſt überhaupt Charakter in dem ganzen Bilde. Dieſen Charakter des Ganzen hat der geiſtreiche Meiſter insbeſondere durch die Naturſcene gehoben und erklärt. Ich meine damit nichts Landſchaftliches; denn dieß mußte bei der großen Beſchränkung des Raumes beinahe ganz weggelaſſen werden. Es iſt vielmehr die Luft und der Himmel, wodurch der Gedanke des Künſtlers lebendig hervortritt. Düſter und gewitterhaft liegen Wolken über dem Gefolge, heiter iſt der Himmel über den voranſchreitenden Frauen, und unmittelbar über den Häuptern der beiden Liebenden klärt ſich der Horizont auf. Mag dieß immerhin die Bedeutung enthalten, daß aus dem unglücklichen und ſturmvollen Leben der Wanderung und des bloßen Bedürfniſſes der Liebe nun die heitere, ſelige Gegenwart des Beſitzes, der Tauſch treuer Herzen, die Wonne des Genuſſes hervorgegangen ſey; es ſchließt ſich daran aber auch ganz ungezwungen der weitere Gedanke an den Gegenſatz der reineren Freude und der rohen, wilden, ſinnlichen Luſt.

In rechtem Winkel mit dieſem Bilde laufen die Darſtellungen der Erziehung und der Kämpfe des Bacchus. Die erſtere zerfällt in drei Abſchnitte durch den Umſtand, daß in der Mitte zwei Ulmen als Träger eines Rebengeländes ſich erheben, unter welchem drei verſchiedene Scenen ſich vorfinden. In der mittleren ſteht auf einem Panther der kleine Dionyſos, gehalten von einer Nymphe; Silen und zwei Nymphen oder Muſen ſpielen auf Flöte und Leyer; andere Mädchen bringen Blumengewinde und eine knieende iſt im Begriff, das Thier, das den jungen Gott tragen darf, zu bekränzen. Rechts von dieſer Scene iſt eine große Vaſe, in welche die Nymphen Waſſer gießen zum Bade für ihren Zögling; eine unter ihnen ſchüttet duftige Blumen aus ihrem Korbe in das Bad; eine zweite prüft ſorgfältig mit der Hand den Wärmegrad des herbeigetragenen Waſſers. Auf der Scene links vom mittleren Felde ſind Nymphen mit der Pflege des Weingeländes beſchäftigt, und eine von ihnen wehrt dem lüſternen Bock das Benagen der Rebe.

Das Gegenſtück zu dieſem friedlichen Bilde ſind die Kämpfe des Bacchus, eine wohlgeordnete Gruppe von Kriegern und Landleuten, welche leztere im Gefolge ihres nur mit Tigerfell und Thyrſusſtab bewaffneten Gottes ihre Geräthe gegen die kriegeriſchen Feinde gebrauchen und trotz ihrer Ungewohntheit in ſolchem Kampfe dennoch mit Hilfe ihres Vorſtreiters den Sieg davontragen. Bacchus ſteht in der Mitte und ſtößt den vornehmſten unter den Gegnern zu Boden. Andere liegen ſchon getödtet umher. Mehrere Bauern ſchlagen mit ihrer Pflugſchaar drein, andere ſchmettern den Ruf des Schreckens durch muſicaliſche Inſtrumente in das Ohr und Herz der Feinde, und ſchon beginnt deren Flucht. Unter den Fliehenden iſt auch ein Centaur, der wehklagend die Hand nach dem Kopfe ſtößt.

Parallel mit dem großen mittleren Bilde ſind die zwei ſchmalen Felder, auf welchen Gruppen und Züge von Kindern im Dienſte des hochgefeierten Liber ſich befinden. Auf dem einen wird das Opfer eines Hahnes auf dem Altar dargebracht. Von der linken Seite werden dichte Blumen- und Fruchtgewinde von Kindern hergeſchleppt, andere tragen volle Körbe; rechts muſiciren zwei, andere führen und kränzen einen Bock, auf welchem ihrer Genoſſen einer mit dem Thyrſusſtabe ſitzt. — Das zweite Feld ſtellt das Einfangen eines Rehes dar, von beiden Seiten Muſik, Spiel und Scherz; einer iſt gefallen beim Springen über einen Schlauch, während der andere glücklich den Sprung vollführt und ein dritter dem Gefallenen die komiſche Maske entgegenhält. Wer möchte hier den Anfang der Bacchusſpiele, die Keime des großen griechiſchen Drama verkennen? Hier hat der Künſtler den Mythus an die Geſchichte, Dichtung an Wahrheit angeknüpft. Dieſe beiden Felder ſind ebenſo launig als mannigfaltig. Unſtreitig hat dadurch das Uebrige, was mit der Entwicklung des Mythus in näherer Verwandſchaft ſteht, an Lebendigkeit und Heiterkeit gewonnen. Dieterich hat das Talent, den Ernſt der Erſcheinungen in ſeiner charakteriſtiſchen Bedeutſamkeit aufzufaſſen. Hiſtoriſche Wahrheit im edelſten Sinne des Wortes tritt unverkennbar in ſeinen Erzeugniſſen hervor. In dieſen Kindergruppen hat er jedoch auch die freundliche und komiſche Seite des Lebens wohlgefällig ergriffen, und es iſt nur zu wünſchen, daß ſein kräftiger Pinſel Gelegenheit finde, auch dieſer Seite der Kunſtdarſtellung öfter ſich zuzuwenden. Einen ſchönen Beweis ſeines Verſtändniſſes der chriſtlichen Kunſt hat er in der Skizze niedergelegt, nach welcher die Barfüßerkirche zu Frankfurt am Main al fresco die Verherrlichung des Erlöſers enthalten ſollte. Jammerſchade, daß der Plan dieſes Werkes, das den Stiftern ebenſo wie dem Meiſter

zum Ruhme würde gereicht haben, nicht zur Ausführung gekommen iſt!

Mit der ſichern und beſtimmten Zeichnung verbindet der Künſtler ein kräftiges Colorit; die Geſtalten treten in feſten Umriſſen und deutlichen Formen heraus, eine Deutlichkeit und Kraft, die an Bacchus, Ariadne, einigen Bacchanten, Nymphen und Kindern ſich zur Anmuth erhebt, hingegen bei andern z. B. Silen, den Faunen, Satyrn und raſenden Weibern in's Derbe und, wenn der Ausdruck von dem Tone des Colorits gelten mag, in's Grotesk-Komiſche übergeht.

Doch genug von dieſem intereſſanten Kunſtwerke.

(Die Fortſetzung folgt.)

Reſultate der Nachgrabungen des Fürſten von Canino.

Im Kunſtblatte iſt mehrmals den wichtigen Unterſuchungen des Fürſten von Canino die gebührende Anerkennung zu Theil geworden. Ebendieſelben veranlaßten den gelehrten Alterthumsforſcher Raoul-Rochette zu einer vor der Ac. des Inscriptions geleſenen Notiz über den Catalogo di scelte antichità etrusche trovate negli scavi del principe de Canino, 1828 — 1829. Das Reſultat der Notiz iſt der unmittelbar griechiſche Urſprung der von andern Gelehrten für etruſciſch gehaltenen Vaſen.

Die mit dem Pinſel gemalten Inſchriften auf den Vaſen von Canino theilt H. Raoul-Rochette in drei Klaſſen: 1) in Bezug auf Künſtler. Zu den ſieben oder acht bekannten Namen kommen ganz neue: Heſon, Sohn Nearchs, Andolides, Phitias oder Phintias, Aeſchylos, Phidippos, Chalylion, Hieron, Euphronios, Zenrtheos, Euthymiades, Panthöos, Poſidon, Echſechias (sic), Python, Hippalchmos, andre ungerechnet, welche nicht deutlich genug zu erkennen ſind. Auf denſelben Vaſen findet der Vf. Beſonderheiten, die für den griechiſchen Urſprung entſcheiden. Bisher hatte man neben dem Namen des Künſtlers nur das Wort ΕΓΡΑΦSΕΝ oder ΕΠΟΙΕSΕΝ geſehen und konnte glauben, beide Wörter hätten einerlei Bedeutung. Auf vielen Sachen von Canino dagegen findet man zugleich die Namen eines Künſtlers mit dem Worte ΕΓΡΑΦSΕΝ und den eines andern Künſtlers mit ΕΠΟΙΕSΕΝ, woraus man ſchließen kann, daß die beiden auf einer und derſelben Sache genannten Künſtler einen verſchiedenen Antheil daran genommen haben, der eine als Zeichner, der andre als Maler, Verfertiger des Modells oder wenn man will als Fabrikant. Da es nun, wie Millingen bemerkt, Vaſen ohne Malerei gibt, worauf man ΕΠΟΙΕΣΕΝ lieſt, ſo ſchließt ſich der Vf. an die einfachere Erklärung „Fabrikant" an. Wie dem aber auch ſey, aus der Inſchrift und den Künſtlernamen geht hervor, daß die Vaſen in griechiſchen Fabriken, von der Hand griechiſcher Arbeiter verfertigt wurden. Wenn ſie in Etrurien durch Etrusker gearbeitet wären, wie der Fürſt von Canino annimmt, ſo könnte man nicht begreifen, warum die Inſchriften und Namen nicht etruſciſch ſind, wie auf ſo vielen andern Denkmälern, wo die griechiſchen Wörter eine etruſciſche Form annehmen. H. Raoul-Rochette ſchließt daraus, daß jene griechiſchen Vaſen durch Handelsverbindungen nach Etrurien gelangten, und was den Weg betrifft, welchen ſie nahmen, ſo gibt die zu Girgenti gefundene, den Vaſen von Canino in Styl und Arbeit ganz ähnliche Vaſe des Nicoſthenes eine Andeutung.

Die zweite Klaſſe begreift die mythologiſchen und heroiſchen Arbeiten. Auf dieſen hiſtoriſchen Vaſen beſonders, deren die Sammlung von Canino ſo viele enthält, zeigen die helleniſchen Mythen und die griechiſchen Inſchriften, daß man ſie mit Unrecht für etruſciſch hielt. Der heroiſche Cyclus wird durch die, in den Beſitzungen des Fürſten entdeckten Werke ſehr bereichert. Unter den ſeltenſten und merkwürdigſten Darſtellungen erwähnt der Vf. den Mythus der Thetis und des Peleus, beſonders eine Darſtellung mit dem Namen ΘΕΤΙS, ΠΕLΕVS, ΠΟΝΤΜΕΔΑ (sic), ſtatt ΠΟΝΤΟ ΜΕΔΑ (eine Seenymphe), und ΧΙΡΟΝ. Bei dem fünften Worte ΠΑΤΡΟΚΛΙΑ iſt ΑΘΛΑ oder ein ähnliches Wort zu ſuppliren, und dieß kann ſich alsdann auf Leichenſpiele zu Ehren des Patroklos beziehen, bei welchen dergleichen Vaſen als Preiße vertheilt wurden. Ferner Darſtellungen in Bezug auf Achill: acht Gemälde, worunter ſechs mit Namen verſehen, zeigen den Streit Achills und Agamemnons, No. 1737; den Tod des Patroklos mit den homeriſchen Namen ΦΟΝΙΧS (sic), ΑΝΤΙLΟΧΟS, ΔΙΟΜΕDΕS, ΙΡΙS, ΠΑΤΡΟΚLΟS, ΑΙΑS, ΝΕSΤΟΡ, ΑΙΝΕΑS, ΗΙΠΙSΟS (sic), außerdem [Ζ]ΕΥΧSΙΘΕΟS ΕΠΟΙΕSΕ, No. 1120; den Tod des Troilos, den Kampf Achills gegen Hector in Gegenwart Minerva's oder Mercurs, Achill, der Hectors Leichnam ſchleift, Priamos zu den Füßen Achills; endlich eine herrliche Darſtellung, der Tod Achills, mit den Namen ΠΑΡΙS, ΜΕΝΕLΕΟS (sic), ΑΧΙLΕΟS (sic), ΑΙΑS, ΝΕ. ΠΤΟΛΕΜΟΣ, ΑΙΝΕΑS, Ν. ΙΡΙΟS (sic). Am häufigſten kommen auf den Vaſen von Canino die homeriſchen Helden Odyſſeus, Diomedes, Menelaos, Paris, Hector, Priamos vor. Auf denſelben zeigen ſich die Wörter ΚΑLΟS, ΚΑLΕ. Die meiſten Eigennamen deuten in der unrichtigen Form, welche ſie durch die Arbeiter erhielten, auf griechiſchen Urſprung

durch Fehler, welche der Vf. aus der griechiſchen Ausſprache erklärt, z. B. XLISOΦOS für KLEOSOΦOS und KΛIBVLON ſtatt KLEOBOΥLOS.

Den dritten Beweis liefern die Inſchriften mit Formeln und Sentenzen, z. B. KALOS EI auf vier Vaſen, wie bereits auf einer campaniſchen bei Hamilton. XAIPE ΣV auf zwei Vaſen, wie ſchon auf mehreren Büchern von Nola. Deßgleichen ΠΡΟΣΑΓΟΡΕVΟ (προσαγορεύω), wie auf einer campaniſchen Vaſe in der Sammlung des Hrn. v. Witte zu Paris. KALEHOΠΟΖ (καλῶ), ΠΙΕSSΘΕ (πίεσθε). Endlich größere Inſchriften, die Gerhard, Bulletino S. 143 f., mit vielem Scharfſinne erklärt.

Nach andern Erörterungen kehrt der gelehrte Vf. zur näheren Beſtimmung ſeiner allgemeinen Anſicht zurück: die große Reihe gemalter, mit griechiſchen Darſtellungen und griechiſchen Inſchriften geſchmückter Vaſen in den Begräbniſſen des alten Etruriens gehört einzig und allein Griechenland. Sie ſind nicht in Etrurien nach griechiſchen Vaſen ausgeführt: Material, Form, Fabrication, Firniß, Alles zeigt die Identität der Vaſen von Canino mit den ſiziliſch-griechiſchen. Sie konnten nur zur Zeit der größten Entwickelung griechiſcher Kunſt ausgeführt werden, ohne Zweifel zu einer Zeit, die nicht fern war von der Vervollſtändigung des griechiſchen Alphabets durch die langen Buchſtaben H und Ω und die Doppelbuchſtaben Ξ und Ψ, denn Ω kömmt nirgends auf jenen Vaſen vor und H nur als Hauch; die erwähnten Doppelbuchſtaben ſtehen nirgends, ſondern dafür KS oder XS, und ΠS. Im Laufe des fünften und vierten Jahrhunderts vor unſerer Zeitrechnung verfertigt, wurden jene Vaſen durch den Verkehr nach Etrurien gebracht, zur Zeit als die griechiſche Kunſt ihren Einfluß auf die etruskiſchen Alterthümer auszuüben begann.

„Indem ich aber meine Analyſe beendige,“ erinnert der Vf. „und wenn ich von einigen Anſichten des Fürſten von Canino abweiche, ſo iſt es doch für mich eine angenehme Pflicht, in meinem Namen und ich darf ſagen im Namen der Academie, den Dank auszudrücken, den alle Freunde des Alterthums dieſem Fürſten ſchuldig ſind. Der Eifer des Fürſten eröffnet eine der wichtigſten archäologiſchen Fundgruben, die ſeit dem Wiederaufleben der Wiſſenſchaften eröffnet worden ſind. Durch Entdeckung der alten Stadt Tusculum, unter ſeiner Leitung und auf ſeine Koſten, hatte der Fürſt von Canino den Bereich der Geſchichte und der römiſchen Alterthümer erweitert. Aber die Sammlung der gemalten Vaſen, die unter ſeinen Augen gefunden ſind und fortwährend entdeckt werden, iſt eine der größten Bereicherungen, welche die Archäologie noch erhalten konnte, und die Bekanntmachung alles Entdeckten durch den Fürſten von Canino wird als eines der ſchönſten wiſſenſchaftlichen Denkmäler unſerer Zeit gerühmt werden.“

Vermiſchte Nachrichten.

Die Kathedrale in Meaux beſitzt bewunderungswürdige Copien der Cartons, welche Leo X. von Raphael hatte mahlen laſſen, um mit den danach gefertigten Teppichen den Vatikan ſchmücken zu laſſen. Dieſer Copien ſind neune, von den Originalien befinden ſich ſieben in der Gallerie der königlichen Reſidenz zu Hamptoncourt. Die Copien wurden der genannten Kirche von Maria Leszinka geſchenkt; jedoch ſollte dieſes Geſchenk nur als Depoſitum betrachtet werden. Die ſechs Copien, auf den Befehl Ludwigs XIV. von Mynard, Boullogne, Blanchet und andern Mahlern jener Zeit für die königliche Gobellinmanufaktur verfertigt, ſind heut zu Tage ſehr verdorben. Dem Vernehmen nach werden die Copien durch die Kathedrale zu Meaux dieſer Manufactur geliehen, und die General-Direktion der ſchönen Künſte will demnach die in der Gobellinmanufaktur wieder herſtellen laſſen.

*

Im Muſeum zu Vienne, im Departement d'Iſere, wurde jüngſt ein antikes Moſaik aufgeſtellt, welches in der Stadt bei dem Graben eines Kellers aufgefunden wurde. Dieſes Moſaik iſt eines der ſchönſten, welche man im ganzen ſüdlichen Frankreich entdeckt hat. Es bildet ein Viereck, wovon jede Seite 14 Fuß lang iſt. Die Zeichnung enthält in dem mittlern Theile eine zirkelförmige Einfaſſung, welche ein zwei und einen halben Fuß hoher Kopf des Neptun einnimmt, unter deſſen Barte Fiſche hervorkommen. Im Aeuſſern entſprechen vier halbkreisförmige Abtheilungen den vier Seiten des Haupt-Moſaiks. In einer jeden iſt ein Delphin. Alle andern Verzierungen, wie Vaſen und Einſatzvaſen, bilden ein durchaus vollſtändiges Ganzes.

*

Man beſchäftigt ſich damit, die gemahlten Plafonds des Schloſſes zu Verſailles wieder herzuſtellen, was ſchon vor 30 bis 40 Jahren einmal geſchehen iſt. Dieſe Reſtauration geſchah damals an Ort und Stelle; gegenwärtig hat man darauf gedacht, die Plafonds nach Paris zu bringen, ohne Zweifel darum, weil dort die Wiederherſtellung manche Vortheile hat. So viel iſt jedoch gewiß, daß dadurch, daß man ſo koſtbare, durch die Hand eines Lebrun, Philipp von Champagne, Coypel u. a. bemalte Leinwanden losmacht, zuſammenrollt und wieder aufrollt, zuletzt nichts mehr von den Gemälden übrig bleiben kann.

Digitized by Google

N°. 76.

Kunſt-Blatt.

Donnerſtag, 23. September 1830.

Ueber die Kunſtwerke des königlichen Landhauſes Roſenſtein bey Stuttgart.

(Fortſetzung.)

Treten wir in die große Gallerie zu dem Mährchen von Amor und Pſyche. In vierzehn Darſtellungen iſt daſſelbe enthalten. Die Kuppel faßt zwei in ſich; viere ſind auf den die Kuppel tragenden Dreiecken gemalt; acht befinden ſich an der übrigen Wölbung des Saales, je vier zu der einen und anderen Seite des Kuppelgemäldes. Dieſe letzteren acht ſind von Gutekunſt, Kuppel und Dreiecke hingegen von Gegenbauer componirt und gemalt. Der geſchichtlichen Reihefolge gemäß will ich ſie hier aufführen.

No. 1, von Gutekunſt, 2′ 8″ hoch, 6′ 8″ lang. In einem Roſenhaine ſitzt Pſyche als Kind zwiſchen einem Knaben und einem Mädchen, welche ihr als der ſchönſten und lieblichſten unter ihres Gleichen huldigen. Der Knabe drückt einen Kranz von Roſen auf das niedliche Haupt der Königstochter, während ihr das Mädchen einen Spiegel zu ſeliger Selbſtbeſchauung vorhält.

No. 2, von demſelben, mit gleicher Höhe und Länge. Venus, über die Schönheit der jungfräulich aufgeblühten Pſyche erbittert und auf die ihrer Schönheit von allen Seiten her dargebrachte göttergleiche Verehrung eiferſüchtig, gebietet ihrem Sohne, das ſterbliche Mädchen zu züchtigen und ihr Liebe zu dem Niedrigſten unter den Menſchen einzuflößen. Die Göttin ſitzt auf einem Raſen, hinter deſſen Gebüſche ihr Wagen und nach der andern Seite eine ſchöne Landſchaft geſehen wird. Die beiden Tauben ruhen in der Nähe. Der Groll der Eiferſucht und des gekränkten Stolzes, der gereizten Eitelkeit flammt aus den Blicken der Mutter, während ſie nach der Gegend hindeutet, in welcher das Opfer ihres Haſſes gefunden werden möge. Amor, ihres Winkes in kindlicher Unbefangenheit gewärtig, bewegt unwillkührlich auch ſeine Linke nach dem Lande, wo er der Mutter Strafurtheil an Pſyche vollziehen ſoll.

No. 3, von demſelben, eben ſo hoch und lang. Pſyche ſitzt auf dem Felſen, nach welchem ſie in Folge des Orakelſpruches von ihren königlichen Aeltern und Geſchwiſtern gebracht worden iſt, um dem unbekannten, jedoch als Ungeheuer geſchilderten, Bräutigam preisgegeben zu werden. Nicht in banger Furcht — denn wovor ſoll die Unſchuld ſich fürchten? — nein! getroſt erwartet die Harmloſe die Ereigniſſe der Zukunft. Aber ſchon fliegt auf des Liebesgottes Geheiß Zephyr herbei, der ſie auf weichen Armen forttragen und im einſamen Thale niederſetzen ſoll, wo ſie Alles, was die Sinne begehren mögen, findet, von geheimen Stimmen als Herrin des Palaſtes begrüßt und von unſichtbaren Händen bedient wird. Unter dem grünen Vorſprunge des Felſen, auf welchem die Verlaſſene ruht, breitet ſich das Meer aus und ferne Gebirge werden ſichtbar. Zephyr öffnet die Arme, um ſeinen Auftrag zu vollbringen.

No. 4, von demſelben, eben ſo hoch und lang. Pſyche hat von ihrem unſichtbaren Gemahl die Erlaubniß erhalten, ihre beiden Schweſtern, die im nahen Gebirge um die Vermißte klagten, bei ſich aufzunehmen und mit ihnen die Herrlichkeit zu theilen, die der Einſamen keinen vollen Genuß gewähren konnte. Hier nun ſitzt Pſyche zwiſchen ihren Schweſtern im Lorbeerhaine; rechtshin öffnet ſich eine Ausſicht nach der prachtvollen Zauberwohnung, die ihr gehört. Die neidiſchen Schweſtern ſind eben in voller Thätigkeit der Zunge, der glücklichen Vorgezogenen ihr Glück als Elend zu ſchildern, ſo lange ihr Gatte ein Geheimniß für ſie bleibe oder wenn er gar ein wirkliches Ungeheuer ſey, und ſie durch dringendes Zureden dahin zu bringen, daß ſie ſeine Geſtalt entdecke und den Schlafenden tödte. Pſyche ſieht ernſt und traurig, von den Reden der beiden ſchon halb gewonnen, vor ſich hin, und dieſe bedeuten durch ihre Bewegungen die Zudringlichkeit wie den Inhalt ihrer Worte.

No. 5, eines der Dreiecke von Gegenbauer, wovon jeder Schenkel 9′ beträgt. Die von ängſtlicher Neugierde gequälte Pſyche ſchleicht auf leiſen Zehen mit Lampe und Dolch herbei, das Ungeheuer zu ſchauen und zu vertilgen, und findet — den Liebling der Götter und Menſchen. Wenn ſie ihn auch an der Schönheit der Geſtalt und Geſichtszüge nicht erkannt hätte, ſo dürfte ihr beim Anblick des Bogens und Köchers am Boden und der Flügel, die

Digitized by Google

hinter der reizenden Figur des im Schlummer hingeſtreckten Gottes hervorſchimmern, kein Zweifel übrig bleiben, weſſen Geliebte ſie ſey. Amor iſt an der obern Hälfte ſeines Körpers nackt und hat den rothen Mantel um die Beine geſchlungen. Die Ruhebank, auf welcher wir ihn ſehen, befindet ſich in einem offenen, von Säulen getragenen Gemache, das von einem grünen Vorhang gegen die Luft geſchirmt iſt. Doch iſt der Vorhang etwas zurückgeſchlagen, ſo daß er den Blick auf das Meer, ferne Küſtenberge und die erſten Strahlen des anbrechenden Morgenrothes verſtattet. Pſyche hält mit der Linken die Lampe hoch empor, mit der Rechten drückt ſie den Dolch an ſich und hat mit derſelben zugleich ihr Gewand gefaßt, welches ſich von da um ihre Füße ſchlingt. Sie legt ſich in ſehnſuchtsvoller Bewunderung des Schatzes, den ſie beſeſſen, ohne ihn zu kennen, vorwärts. Dieß iſt der Moment, in welchem der verhängnißreiche Tropfen der Lampe entfällt. Recht lieblich ſteht ſie da; das blonde Haar iſt mit blauem Bande zwiefach aufgewunden und fällt in wenigen Locken auf den Hals herab; in der ganzen Geſtalt iſt Staunen und Neugierde, Furcht und Kühnheit gemeinſam ausgedrückt.

No. 6, von Gutekunſt, 2′ 8″ hoch, 6′ 8″ lang. Amor entſchwindet unter Vorwürfen der Unvorſichtigen, welche ſich vergeblich an ihn anzuklammern und ſeine Flucht zu hindern geſucht hatte. Pſyche liegt am Boden und wirft dem Entſchwebenden wehmüthige, ſehnſüchtige Blicke nach. Die Scene iſt im Freien, weil, nach der ſonderbaren Erzählung des Apulejus, Pſyche ſich an das rechte Bein des Amor gehängt und ſo mit ihm ſich emporgeſchwungen habe, bis ſie zuletzt müde zu Boden gefallen ſey und nun Amor — von dem Gipfel einer Zypreſſe herab — ihr eine ernſte Strafrede gehalten habe. Hier ſchwebt Amor im Freien, was ſich auch als ganz angemeſſen dem Auge darſtellt; abgeſehen von der lokalen Unmöglichkeit, bei der niedrigen Höhe dieſer Flächen den auf einer Zypreſſe ſtehenden Amor anzubringen.

No. 7, von demſelben; eben ſo hoch und lang. Pſyche, von dem Gotte verlaſſen, hat ſich in der Verzweiflung in den Fluß geſtürzt, aber der Fluß hat ſie an's Ufer geſpült, ohne ſie des Lebens beraubt zu haben. Am Ufer empfing ſie Pan, um ſie mit ernſten Lehren und kräftiger Mahnung auszuſtatten. Beide Erzählungen des Mährchens hat der ſinnige Künſtler ſo vereint, daß die halb Entſeelte von dem rettenden Flußgott, deſſen menſchliche Geſtalt in einen Fiſchleib ausläuft, ſorgſam an das Ufer getragen und hier von dem im Schilf verborgenen Pan erwartet wird. Pſyche liegt auf dem Fiſchleibe des Flußgottes wie auf ſanftem Ruhbette, und das Ganze gewährt einen harmoniſchen, wohlthuenden Eindruck. Ebenſo:

No. 8, von demſelben, eben ſo hoch und lang. Pſyche hat die ſchwerſte Aufgabe der zürnenden Venus gelöst. In der Unterwelt hat ihr Proſerpina die Schminkbüchſe gefüllt und nun fährt ſie im Nachen des Charon nach dem Lande der Lebendigen zurück. Die unter Angſt errungene Gabe drückt ſie freudig an ihre Bruſt und ſieht noch einmal in die glühenden Räume der Unterwelt, die überſtandenen Gefahren und erlittenen Trübſale überdenkend. Nun, glaubt ſie, iſt alles gewonnen; ich habe gebüßt, ich bin geläutert und die feindſelige Mutter des Geliebten kann mir nicht mehr grollen. Aber ſo iſt der Menſch. Er triumphirt, ehe er mit ſeinem Kampf zu Ende gekommen, und wer die ſchwere Verſuchung überwunden und dadurch ſorglos geworden iſt, wird nur deſto gewiſſer vom leichteren Fallſtrick eingefangen. Daher denn auch dieſer Moment der Auffaſſung höchſt glücklich genannt werden darf. Charon, alt und gebeugt, kümmert ſich wenig um die Gedanken, Sorgen und Siege des Mädchens, dem er ſonderbarer Weiſe zur Heimkehr in die Kreiſe der Lebendigen behilflich ſeyn muß. Er rudert ſtill und ernſt hinüber und, je weniger er das Intereſſe für ſich ſelber ſpannt, deſto mehr feſſelt er die Aufmerkſamkeit des Beſchauers auf die liebliche Erſcheinung Pſyches und auf den bedeutungs-, ja verhängnißvollen Zuſtand, in welchem ſie ſchon vor dem Ziele ihrer Laufbahn Siegerin zu ſeyn träumt.

No. 9 von demſelben, eben ſo hoch und lang. Pſyche, welche der Neugierde und Eitelkeit nicht widerſtehen können, iſt, von dem betäubenden ſtygiſchen Dunſte, der aus der geöffneten Büchſe qualmte, ihrer Sinne beraubt, zu Boden geſunken. Aber der aus der mütterlichen Haft eben zu rechter Zeit entſprungene Amor kommt ihr zu Hilfe, denn auch ſein Herz war bisher von Liebe und Sehnſucht nach Pſyche verzehrt worden. Er unterſtützt die Sinkende, daß ſie nun an ſeinem linken Beine ruht, und berührt ſie auf's Neue mit ſeinem liebentzündenden Pfeile, nachdem er den ſtygiſchen Schlaf freundlich von ihren Augen gewiſcht hatte.

No. 10, Dreieck von Gegenbauer. Amor ſchmeichelt dem Jupiter um die Pſyche. Jupiter ſitzt auf ſchwerer dunkler Wolke, den rothen Mantel um die Füße geſchlungen, und drückt den ſchönen Knaben mit derber Zärtlichkeit an ſich, während ſich Amor mit den freundlichſten Blicken ihm anſchmiegt, den rechten Arm um den Nacken des Weltgebieters legt und mit der Linken nach der Erde auf das Loos der verlaſſenen, von Venus verſtoßenen und gekränkten Geliebten deutet. Wer vermöchte auch einem ſolchen Fürſprecher zu widerſtehen? Am wenigſten Jupiter, der im gemeinſten Verſtande roher Sinnlichkeit alliebende König der Götter und Menſchen. Sein Adler, den Blitz im Schnabel haltend und des königlichen Befehls gewärtig, ſieht auf die zärtliche Scene nicht ohne Eiferſucht herüber. Hier hat der Künſtler ſeinen erſten Entwurf geändert, der, unſtreitig eigenthümlicher und niedlicher, den Amor von Jupiter gehalten und mit ſchel

Digitized by Google

miſchem Finger dieſem das Kinn ſtreichelnd darſtellt, um die Genehmigung ſeiner dringenden Bitte, die Beſchützung und Rettung der bedrängten Pſyche, von ihm heraus zu locken.

No. 11, von demſelben. Pſyche überreicht der Venus die wiedergeſchloſſene Büchſe. Auf hellen Wolken ſitzt die Göttin; über den Wolken, auf denen ſie ſitzt, iſt ihr blauer Mantel hingebreitet. Die Figur iſt nackt, weiße Perlen um den Hals und am linken Arm der goldene Reif; ihre Haare blond, das Diadem über der Stirne. Ihre beiden Tauben flattern lauſchend über ihr zu beiden Seiten. Sie ſtreckt ſtaunend die Arme aus, als ſie das Mädchen von der gefährlichen Wanderung unverhofft wiedergekehrt ſieht. Flehend und hoffend, doch nicht ohne Zagen und Furcht, blickt die Geprüfte in ſtiller Anmuth zu der ſtrahlenden Göttin empor; in der Linken hält ſie die Büchſe, mit der Rechten begleitet ſie ihre Erzählung des Geſchehenen und ihre Bitte um Beſchwichtigung des unmütterlichen Zornes. Alſo flehend iſt ſie in die Kniee geſunken und erwartet ihr Loos.

No. 12, die Irren ſind geendigt, die Schuld geſühnt durch harte Buße, Jupiter gewonnen durch Amors Beſuch. Darum trägt nun, im Auftrage des hohen Götterkönigs, Mercur die Pſyche in den Olymp. Der Götterbote, eine kräftige Mannsnatur, mit der Flügelkappe und dem Schlangenſtab, hat den rothen Mantel vorn am Halſe gebunden, ſo daß er frei hinter der nackten Geſtalt im Winde flattert. Er hält mit dem rechten Arme die Begnadigte um den Leib und ſchwebt ſo mit ihr empor. Die Jungfrau blickt in ſeliger Ahnung zu den Höhen der Unſterblichen auf. Die Arme ſind niedergeſenkt, und mit den Händen ſegnet ſie gleichſam die Erde, die unter ihr entweicht, als das Land ihrer Prüfungen und Läuterungen, ohne welche ſie nimmer zum Götterfrieden hätte gelangen können. Ihr gelbliches Gewand kräuſelt ſich von der Schnelligkeit des Auffluges. Ein violetter Mantel wallt um den des Götterboten weit hinaus in die Lüfte. Ein wirkungsvolles, herrliches Bild, wie das vorige.

No. 13 und 14 ſind auf der von oben her beleuchteten Kuppel gemalt, deren Höhe 9′ 5″ beträgt, während ſie einen Durchmeſſer von 25′ auf der unterſten, von 8′ auf der oberſten Kreislinie hat. Die Gallerie ſelbſt bis zur Kuppel hat 31′ Höhe.

In der erſteren Scene erkennt Jupiter der geſühnten Pſyche die Aufnahme unter die Himmliſchen zu. Er ſitzt nebſt Juno auf dem goldenen Throne; der obere Theil des rieſigen Leibes iſt nackt, den unteren bedeckt der Purpurmantel; Juno trägt ein weißes Gewand und blauen Mantel. Zu beiden Seiten ſieht man Pfau und Adler. Jupiter, welcher den Blitz in der Rechten hält, reicht mit der Linken der von Amor herbeigeführten Pſyche die Schale der Unſterblichkeit dar. Schüchtern ergreift dieſe das hohe Geſchenk. Amor blickt ruhig, aber feſt, auf ihre Züge und weidet ſich an ihrer anmuthvollen Verlegenheit, indem er mit ſeiner rechten Hand die Schale, als ob ſie der zitternden Hand Pſyches entfallen könnte, ſachte zu unterſtützen kommt. Auf der andern Seite des Thrones vorwärts neben Juno kniet Ganymed mit dem Nektarkruge und ſchaut mit ſchelmiſcher Neugierde unter ſeiner phrygiſchen Mütze hervor. Um dieſe ſchöne Gruppe iſt ein Kreis von andern gelagert, welche ſämmtlich ihre Aufmerkſamkeit und Theilnahme dem feſtlichen Ereigniſſe des Augenblicks weihen. Rechts, auf der Seite Jupiters und des liebenden Paares, ruhen auf olympiſchem Wolkengrunde Herkules und Omphale, in reizender Anſchmiegung an den kräftigen Liebling; der greiſe Vulcan mit dem Hammer; weiter zurück in kriegeriſcher Rüſtung und auf ſeinen Schild geſtützt Mars mit ernſtem Blicke, von welchem es ungewiß bleibt, ob er neidiſch auf Amors Glück oder heißverlangend auf die Mutter dieſes Glücklichen gerichtet ſey; ferner Merkur neben der mit Helm und Lanze verſehenen Minerva, welche ihre Schweſter Ceres nach dem jungen Paare hinweiſt; beide beſprechen theilnehmend das Leben und Loos der neuen Bürgerin des Olymp. Auf der linken Seite des Bildes liegen vorne in zärtlicher Umarmung Bacchus, mit Rebenlaub bekränzt, und Ariadne, beide auf einen ruhenden Panther gelehnt; mehr rückwärts Apollo, geſtützt auf den linken Arm, die Leier haltend, aber ohne zu ſpielen noch zu ſingen, ganz von Aufmerkſamkeit auf die neue olympiſche Erſcheinung hingeriſſen; weiterhin Venus, nackt, die Perlenſchnur um den Hals, das Diadem in den blonden Locken, mit der züchtig bekleideten Diana, welche den rechten Arm um den Nacken der Schweſter legt und durch die Bewegung des Zeigefingers der linken Hand nach dem Munde dieſer zu verſtehen giebt, daß ſie, in geſpanntem Lauſchen und Schauen begriffen, keiner, wie ſich wohl von der zuvor noch ſo erbitterten Venus erwarten ließ, ſtörenden, ärgerlichen Erklärung der Scene bedürfe. Im Hintergrunde werden Janus, mit dem jugendlichen Geſichte hergewendet, und Aeſkulap ſichtbar, beide mit der Entfernung ihre Aufmerkſamkeit verdoppelnd.

(Der Beſchluß folgt.)

Ravensburg.

Den Kunſtfreunden, welche die hieſige Gegend beſuchen, wird es angenehm ſeyn, wenn ſie auf einige Werke des rühmlichſt bekannten Verfaſſers der Bildhauerkunſt an der Königlichen Akademie der Künſte in München, Konrad Eberhard, aufmerkſam gemacht werden, die ſeit

Digitized by Google

einiger Zeit, um gegen Witterung geſchützt zu ſeyn, in der hieſigen katholiſchen Stadtpfarrkirche aufgeſtellt worden ſind.

Dieſe drei Monumente, die dem Andenken abgeſchiedener Glieder der Senator Martiniſchen Familie geweiht ſind, werden wohl von keinem Kenner der plaſtiſchen Kunſt ohne großes Intereſſe betrachtet werden.

Das Größere derſelben hat die Form einer Pyramide, die von einer dunklen Marmor-Art geſchliffen ſammt Sokel 9′ 8″ Höhe, und an der Baſis 3′ 7″ Breite und 2′ 1″ Dicke hat.

Ueber den Vorſprung ihres Sokels ſieht man einen 4′ hohen Genius in ganz erhabener Arbeit, von Carrariſchem Marmor, trefflich ausgeführt; er lehnt ſich auf einen abgebrochenen Säulen-Stamm, den trauernden Blick nach oben gerichtet, in der rechten Hand einen Todten-Kranz, in der Linken eine umgeſtürzte Fackel haltend. Um die Säule flattert ein Schmetterling, und auf deren Vorderſeiten ſind die Worte eingegraben: „Jenſeits ſehen wir uns wieder.“

Das 2te Denkmal hat die einfache Form eines auf eine ſchmale Seite geſtellten Parallelepipedums auf einem vorſpringenden Sockel, oberhalb mit einer abgerundeten Verdachung, und iſt ſammt dieſem 7′ hoch, an der Baſis 2′ 4″ breit, und 1′ 2″ dick, gleichfalls aus dunklem Marmor gearbeitet.

An ſeiner Vorderſeite iſt auf einer 1′ 2″ breiten, und 1′ 4″ hohen eingeſetzten Tafel, von ſchönem Carrariſchen Marmor, die heilige Familie in halb erhabener Arbeit abgebildet. Die Mutter Gottes mit dem Jeſus-Kinde, das — auf ihrem Schooße ſpielend — ſich freundlich gegen den Knaben Johannes neigt, und der dabeyſtehende Joſeph, ſind mit einer Reinheit und einem Fleiße ausgeführt, wie man dies ſelten bey Figuren von ſo kleinem Maaßſtaabe findet; der Künſtler hat dieſe Tafel vor einigen Jahren in Rom gearbeitet.

Das 3te Monument hat ungefähr die Form und Größe des Letzteren, iſt aber aus feinkörnigem, dunklem Granit, welcher der vornen eingeſetzten 1′ 1″ 4‴ breiten, und 1′ 8″ hohen Tafel von reinem Carrariſchen Marmor, zur paſſenden Einfaſſung dient.

Auf dieſer Tafel iſt das Bruſtbild des Heilandes in halb erhabener Arbeit mit wahrer Meiſter-Hand ausgeführt; Chriſtus iſt als Lehrer dargeſtellt mit aufgehobenen drei Fingern der rechten Hand, in der Linken ein offenes Buch haltend, aus dem man in erhabener Schrift die Worte lieſt: „wer an mich glaubt, der wird leben, ob er gleich ſtürbe“ Joh. 11. 25. Zu beiden Seiten des Bildes ſind in der Niſche die Buchſtaben A und Ω eingegraben, und unterhalb deſſelben iſt eine Weinrebe mit ihren Früchten abgebildet auf die Worte hinweiſend: „ich bin der wahre Weinſtock, und mein Vater iſt der Weingärtner ꝛc.“ Joh. 15. 1. Aus den Geſichts-Zügen des Heilands ſpricht eine Erhabenheit und göttliche Milde, die demſelben die Bewunderung jedes Kenners verſchaffen müſſen. Ueberdies giebt die fleißige Ausführung aller Nebentheile Zeugniß von der Umſicht und Kenntniß des Künſtlers. Dieſe Arbeit iſt im letzten Jahre in München ausgeführt.

Dieſe drey Denkmale bilden einen wahren Kunſtſchatz für die Kirche und Stadt, deswegen iſt auch deren Ausſtellung von den Vorſtänden mit Vergnügen bewilligt worden.*)

*) Es befinden ſich in Ravensburg auch zwey Privatſammlungen von Gegenſtänden alter Kunſt-Glasgemälden, Oelgemälden und ſeltenen Kupferſtichen, welche von den Beſitzern bereitwillig gezeigt, auch verkauft oder vertauſcht werden. A. d. H.

Vermiſchte Nachrichten.

In London wurde ein koſtbarer Theil der Sammlung des verſtorbenen Th. Lawrence verkauft. Unter den merkwürdigen Stücken wird unter andern eine von Michel-Ange in Wachs gearbeitete kleine Figur angeführt, welche ihm zum Modell für eine der Figuren der Sakriſtei von S. Lorenzo in Florenz diente. Dieſe wurde mit 61 Guineen bezahlt; eine ſtehende, mit dem Fuße auf einen Delphin geſtützte, Venus, Hochrelief in Terracotta, 55 Guineen; ein dem Phidias zugeſchriebener coloſſaler Fuß, 60 Guineen; ein unvollendetes Porträt des Königs von England, 105 Guineen; drei zuſammengruppirte Kinderköpfe, in Reynolds Manier gemalt, 121 Guineen; die Original-Cartons des Lionardo da Vinci für die Köpfe der Apoſtel in dem berühmten Abendmahl, alle mit ſchwarzer Kreide und ein wenig Paſtel auf blaues Papier gezeichnet, wurden einzeln verkauft, der Chriſtuskopf um 180 Guineen, der Kopf eines Apoſtels um 50. Der Kupferſtich des Porträts des Herzogs von Reichſtadt wurde um 150 Guineen verkauft.

*

Kupferſtiche: Die heilige Jungfrau mit dem Jeſuskinde, das den kleinen Johannes liebkoſt, nach Raphael von Boucher des noyers, Paris, bei dem Verfaſſer, Straße de Touraine, 8.

*

Les Monumens de la France, classés chronologiquement etc., vom Grafen Alexander von Laborde, 32ſte Liefer. Bei Giard, Straſſe Pavée-Saint-André des-Arts, Paris, Preis 18 Frk.

*

Antiquités romaines trouvées à Berthouville, près Bernay (Eure) le 21. mars 1830. Acht Platten und eine halbe Seite Text. Paris, Straße Vivienne, 2. Preis 5 Frk.

N°. 77.

Kunſt-Blatt.

Dienſtag, 28. September 1830.

Ueber die Kunſtwerke des königlichen Landhauſes Roſenſtein bey Stuttgart.

Zweiter Bericht.

(Beſchluß.)

Die zweite Scene, welche den Kreis aller vorhergehenden Darſtellungen vollendet, vergegenwärtigt das Hochzeitmahl von Amor und Pſyche. An der Tafel ſitzen Jupiter und Juno; rechts von dieſen Amor und Pſyche, die Neuvermählten, welche in ſeliger Umarmung nur ſich ſelbſt angehören, während Juno den Tönen Apolls und ſeiner Begleiterinnen lauſcht, Jupiter ſeine Blicke auf den mit Auffüllen der Schale beſchäftigten Ganymed heftet. Dieſer kniet bei ſeinem Geſchäfte vor einem großen Weinkruge, in welchen ein Amorin ein kleineres Gefäß ausleert. Ein anderer Amorin, welcher mit dieſen vor dem Tiſche ſich befindet, berauſcht ſich aus einer Trinkſchale; zwei weitere füllen einen Korb mit Früchten und ein dritter ſieht ihnen zu. Zur Seite des Königspaares ſitzen Bacchus und Ariadne, neben Amor und Pſyche hingegen Vulcan und Venus am Tiſche. Auf den Schoos der Venus legt ein Amorin ſein Köpfchen mit verſchlungenen Armen. — Auch dieſe ſchöngeordnete Mittelgruppe iſt von einem reichen Kreis umgeben. Auf der Seite des Amor und ſeiner unſterblichen Pſyche ſpielt Apollo das Hochzeitlied. Um ihn her ſitzen vier Muſen, ſpielend und ſingend. Dreie tanzen, und zwei ernſtere ſitzen weiter zurück. Herrlich iſt dieſe Gruppe, ſo harmoniſch im Ganzen, als reizend in ihren einzelnen Geſtalten. Auf der entgegengeſetzten Seite ſitzt Pan, in den Geſang der Muſen und das Spiel des Citharöden mit ſeiner Orgelpfeife einſtimmend. Ceres und Flora deuten erfreut nach den Glücklichen hin. Triton ſtützt ſich auf eine umgelegte große Vaſe, der Waſſer entſtrömt, und hält das Ruder in der Rechten feſt; ſeine Augen ſind nach der vorigen Scene hinübergewendet, in welcher Pſyche den Trank der Unſterblichkeit empfängt. Vor ihm liegt Saturn, das magere, doch nicht häßliche Gegenbild zu der Heroenfülle des Herkules und zu der Lebensfriſche und dem Jugendreize der übrigen Göttergeſtalten. Hinter dieſen Figuren tanzen in lieblicher Umſchlingung die Grazien. Ueber dem Ganzen in der Mitte, zunächſt über der olympiſchen Tafel, ſchweben die Horen und ſtreuen duftige Blumen auf den Tiſch herab.

Dieſe beiden großen Scenen ſind durch die Geſtalten des Neptun und der Thetis, unter welchen das Meer in großartiger Stille ruht, und durch die des Pluto und der Proſerpina, unter denen aus dem Aetnakrater das hölliſche Feuer hervorbricht, auf eine ſehr angenehme Weiſe verknüpft und abgeſchloſſen. Thetis iſt in einen blauen Mantel gehüllt und beugt ſich vorwärts; eine treffliche Geſtalt. Neptun ruht auf einem Delphin, Pluto an den Cerberus gelehnt; jener hält den Drei-, dieſer den Zweizack. Die Aufmerkſamkeit dieſer Figuren iſt nach den verſchiedenen Scenen gewendet; ſie iſt es, die vorzüglich beide Kuppelbilder unter ſich zum wohlgefälligen harmoniſchen Ganzen vereinigt.

Das mileſiſche Mährchen des Apulejus iſt eine willkürliche Ueberarbeitung und z. Th. Umgeſtaltung des alten inhaltvollen Mythus, von welchem ſich manche Darſtellungen auf antiken Denkmalen erhalten haben, wie ſolches von Hirt (in den Abhandlungen der Königl. Academie der Wiſſenſchaften zu Berlin in den Jahren 1812 — 1813) zuſammengeſtellt und gedeutet worden iſt. So anmuthig ſich dieſe Ausſchmückung durch den ſpäteren Platoniker leſen läßt, ſo iſt es doch nicht ſelten ſchwer, den rechten Sinn, welcher dem Mährchen zum Grunde liegt und ſeine Verwandtſchaft mit der älteren philoſophiſchen Mythe verräth, wahrzunehmen. Namentlich iſt es nun die Aufgabe des wahren Künſtlers, in der Bearbeitung dieſes Stoffes neben dem Augenfälligen, was für die äußere Darſtellung ſich eignet, und über dem Fremdartigen, was den rechten Standpunkt der Erzählung ſehr leicht verrücken mag, die eigentlichen Elemente der ganzen Fabel feſtzuhalten und voranzuſtellen. Dieſe ſind unſtreitig die Vorzüge der Pſyche; ihr dadurch herbeigeführtes Verhältniß zu Amor; ihre Schuld; das damit verbundene Leiden, Prüfungen, Buße, Sühnung; endlich die ſelige Wiedervereinigung mit Amor. In der antiken Mythe ruht das Ganze auf einem

Digitized by Google

ſittlichen Grunde; denn abgeſehen davon, daß die älteſten Theogonien und Cosmogonien auch das Sinnliche mit einem ſittlichen Ernſte auffaßten, iſt ja gerade die Fabel von der Pſyche Symbol des Seelenlebens, der geiſtigen Anlage, Beſtimmung und Entwicklung des Menſchen in irdiſchen Hüllen und Schranken für das hüllen- und ſchrankenloſere Daſeyn der Götter. Noch deutlicher wird dieß auf einzelnen Darſtellungen, auf welchen Pſyche nicht blos mit den ſymboliſchen Schmetterlingsflügeln, ſondern als Schmetterling ſelbſt erſcheint. Dieſe Spuren einer höheren Idee, der großen Idee des Menſchenlebens und ſeiner Geſchichte, ſind nun freilich bei dem Mährchendichter ſo ziemlich verwiſcht, die ganze Schuld der Pſyche in Neugierde weiblicher Eitelkeit und die ſelige Luſt der Wiederverbundenen, wie ſolches unter vielen ähnlichen Repliken insbeſondere die herrliche Gruppe in der Gallerie zu Florenz darſtellt, in die Erzeugung der Wolluſt verwandelt, u. dergl. m. Gleichwohl enthält des Apulejus Erzählung auch in ihren Zugaben ſo viele Motive zu künſtleriſcher Behandlung, daß dem denkenden und gemüthvollen Künſtler mit der Aufgabe, ſich an das mileſiſche Mährchen anzuſchließen, ein reiches und weites Feld zu ſchaffen aufgeſchloſſen iſt. An der Art und Weiſe der Auffaſſung und Darſtellung aber wird es ſich dann bewähren, ob ihm das höhere Verſtändniß ſowohl dieſer Sage von Amor und Pſyche als des wahren Künſtlerberufes geworden ſey.

Von den Fresken der Farneſina in Rom iſt der Ruhm Raffaels weithin erſchollen; und dieß wahrlich mit allem Rechte, wenn man auf die maleriſche Anordnung und Ausführung, auf die Harmonie der Gruppen, auf die Schönheit, den Reiz und die Fülle der Formen, auf den Glanz und die Wahrheit des Colorits, Rückſicht nimmt. Auch ſind mehrere Scenen von mehr als blos äußerlicher Schönheit und Wirkung, wie die unbeſchreiblich ſchöne, auf welcher Pſyche, nach dem Geheiß des Orakels, in einer Sänfte nach dem bezeichneten Felſenabhang getragen und von ihren Aeltern und Geſchwiſtern im Trauerzuge begleitet wird. Aber die Auffaſſung des Ganzen iſt bei Raffael, dem wahren Geiſte des Mythus, welcher doch das beſſere Princip des mileſiſchen Mährchens ſeyn ſollte, fern geblieben. Der große Urbinate hat in allzutreuer Anſchließung an ſeinen lateiniſchen Text nichts weiter als die zauberhafte Lebens- und Liebesgeſchichte der Prinzeſſin Pſyche dargeſtellt und dieß Alles ſo ziemlich in der niedrigſten Sphäre des roheren Sinnengenuſſes gehalten. Es bedarf dieß für den gebildeten Leſer keiner weiteren Ausführung; man erinnere ſich nur aus eigener Anſchauung jener in techniſcher Hinſicht einzig ſchönen Malereien oder verſchaffe ſich die Anſicht der hiernach gefertigten Kupferſtiche und Umriſſe. Mag ſolches für einen Alexander Farneſe vielleicht noch zu verſchämt und züchtig geweſen ſeyn; ſo ſteht es doch jedenfalls weit unter dem wahren Gehalt der Mythe, und es bleibt immer unverträglich mit den Forderungen des reinen Künſtlerberufes in einer gebildeteren, gereifteren Zeit, nichts weiter als die ſinnlich-reizende Form zu ſchildern und die materielle Seite des Menſchenlebens vorzugsweiſe durch ſchöne Gruppen und glänzende Geſtalten zu verherrlichen. Ich bin übrigens mit dieſer Behauptung weit entfernt, Raffael aus ſeiner Zeit herausreißen und ſeinen Werth herabſetzen, ſeinen verdienten Ruhm ſchmälern zu wollen. In einer beſſern Zeit hätte er anders gedacht und empfunden. Die Bildung ſeiner Zeit war auch ihm ein Hinderniß und Verderben, was um ſo mehr gerade bei ihm und Andern zu bedauern iſt, als er in ſeinen Werken doch ſo viel Erhabenes und Geniales ausgeſprochen hat. Die Periode des mediceiſchen Pabſtes iſt immerhin ſehr wichtig und ſteht in vielen Beziehungen als unerreicht in der Kunſtgeſchichte da. Wer aber jene Zeit als das unwiederbringliche Paradies der Künſte, als den möglichen Gipfel wahrer Kunſtthätigkeit betrachtet, von dem weiß ich nicht, ob er der Kunſt oder der Menſchheit mehr Unehre anthut.

Eigenthümlich und ſelbſtſtändig haben die beiden Maler das Mährchen von Amor und Pſyche auf dem Roſenſtein komponirt, wenn man etwa von der großen Aehnlichkeit von No. 9 mit dem bekannten Basrelief von Thorwaldſen und von No. 10 mit dem Raffael'ſchen Bilde abſieht; weßhalb namentlich die erſte Skizze zu No. 10 origineller nicht allein, ſondern auch naiver und bedeutſamer geweſen wäre. Die Horen über der Tafel des Jupiter ſind unerläßlich, und Gegenbauer hat ſie in eigenen Wendungen, leichter, zärter und duftiger gemalt. Amor iſt kein Kind, wie bei Raffael, ſondern ein blühender Jüngling. Keine der wichtigeren Scenen der Fabel iſt ausgelaſſen; keine der behandelten möchte leicht entbehrt werden. Dabei iſt das Ganze rein und edel gehalten. Denn nicht das Nackte an ſich iſt unrein. Ich bekenne mich nicht zu den Grundſätzen jenes Capuziners auf Monte pincio, welcher in der Beichte einem meiner Bekannten das Studium lebender Modelle und die Verfertigung unbekleideter Figuren unterſagte. Aber die Anwendung des Nackten iſt mir gar nicht gleichgültig, und es muß gerade hier ein ſittlicher Tact gewonnen werden, welcher den Künſtler leitet und ihm die geeigneten Motive zuführt.

Die Compoſitionen Gutekunſts zeichnen ſich durch poetiſche Wahl und Behandlung aus. Die Gruppe der Kinder, die dem Kinde Pſyche Verehrung und Liebe zollen, die Rettung Pſyches durch den Flußgott, ihre Rückkehr aus dem Hades ſind vortrefflich entworfen. In Hinſicht der Erfindung ſtehen dieſe Bilder ehrenvoll neben den correſpondirenden der Farneſina, No. 17 darf man wohl unbedingt den Vorzug einräumen. Die Zeichnung iſt hier und dort verfehlt; auch iſt die Färbung beinahe durchgängig minder

Digitized by Google

klar, als man erwarten dürfte, was noch durch den Umſtand vermehrt wird, daß dieſe ſämmtlichen Bilder von Gutekunſt ſo gut als keine Beleuchtung haben. Bei dieſem Umſtande iſt allerdings wieder damit ein Vortheil verbunden, daß der Künſtler ein kräftiges Colorit beſitzt. Nur ſollte die aus dem Waſſer gezogene Pſyche einen blaſſen, nicht röthlich-geſunden Leib haben.

Von den Gegenbauer'ſchen Bildern iſt, wie von allen Leiſtungen dieſes jungen Meiſters, das Zarte, Sinnige der Compoſition vorerſt zu rühmen. Das ſchönſte unter den Dreiecken iſt wohl in dieſer Beziehung die Scene zwiſchen Venus und Pſyche, welche, dem Charakter beider getreu, die plötzliche Umwandlung der Verhältniſſe motivirt. Die zwei großen Scenen in der Kuppel gewähren einen bei aller Pracht und allem Reichthum der Erſcheinungen ruhigen Anblick, weil eine ſchöne Ordnung durch die Mannigfaltigkeit des Ganzen herrſcht. Die einzelnen Gruppen ſind herrlich verſchlungen und geordnet. Ob Amor, wie er die Geliebte zum Tranke der Unſterblichkeit leitet, ob in der bräutlichen Umarmung über der Tafel anziehender ſey, iſt ſchwer zu ſagen. Offenbar deutet letztere Gruppe auf die antike Darſtellung des, wie Hirt in ſeiner Abhandlung ſchreibt, „innigſten der Küſſe, der je das Band ſeliger Liebe knüpfte", wo ſich „der Gipfel des Mythus auch als Höchſtes aller Darſtellung durch die Kunſt erweiſe". Wenn vielleicht Amor auf dem Ruhebette No. 5 durch ein leichtes Emporſtehen der rechten Hüfte natürlicher läge, ſo iſt im Uebrigen die Zeichnung ſo ſehr gelungen und durchgängig das Colorit ſo bewundernswürdig wahr und ſchön, daß man dieſen Saal ohne Bedenken dem Trefflichſten, was in unſerer Zeit in Fresco gemalt worden iſt, gegenüberſtellen kann. Die Carnation iſt, von den hellſten und zärteſten bis zu den rauhen und derben Naturen, der Wirklichkeit des Lebens entnommen; die Uebergänge der Töne ſind klar und weich; die Bewegungen leicht und gefällig; die Farbe der Gewänder harmoniſch vertheilt. Die Natur der Frescomalerei ſelbſt verbietet die Ausartung ins Weichliche, und nur deſto ſeltener läßt ſich die rechte Anmuth abgewinnen. Aber dieſe Anmuth iſt hier gewonnen. Gegenbauer iſt ein Maler der Grazie. Seine Pſyche erſcheint überall mit einer gewiſſen Holdſeligkeit, ſo namentlich, wo ſie vor Venus kniet, wo ſie von Mercur in den Olymp getragen wird, wo ſie den Liebes-Gott beleuchtet. Seine Venus iſt eine kräftige weibliche Natur in allem Glanze der Form und des Colorits. Ariadne, Omphale, die Muſen ziehen gleichfalls anerkennende Aufmerkſamkeit auf ſich. Amor iſt hier das Ideal des ſich entfaltenden Jünglings. Apoll und Bacchus paaren die Anmuth mit der Kraft; bei Mars, Hercules, Jupiter u. A. iſt die Grazie olympiſche Würde.

Endlich befinden ſich an der Wölbung der Gallerie zu beiden Seiten der Kuppel, je inmitten von vier Frescofeldern, zwei Quadratfelder von 6′ 8″ in der Höhe und Länge, wo aus einem Wolkenhimmel die Kronleuchter herabhangen. Ein Kranz von Genien ſchwebt auf jedem dieſer Gemälde, mit Pfeilen, Blumenkränzen, muſikaliſchen Inſtrumenten und Notenblättern ausgeſtattet. Compoſition und Ausführung iſt von Gutekunſt. Die Gruppen der Kinder ſind natürlich geordnet und mit der erforderlichen Leichtigkeit und Anmuth behandelt.

Noch iſt ein Zimmer des Landhauſes — das Bibliothek- und Leſezimmer der Königin — mit Frescogemälden geziert. Auf vier hellen an's Violette ſtreifenden Gründen mit einer ſilbernen Ornamenten-Einfaſſung ſchwebt je ein Mädchen, den Frühling, Sommer, Herbſt und Winter darſtellend.

Der Frühling, einen bunten Blumenkranz um die blonden Haare, hält mit der Rechten einen ähnlichen Kranz in die Höhe und drückt mit der Linken das Horn voller Blumen an die Hüfte. Die jungfräuliche Geſtalt richtet ihre blauen Augen aufwärts, wie in Dank und frommer Luſt verſunken. Das hellgrüne Gewand iſt unter der Bruſt gegürtet und weiter unten geſchürzt; ſo flattert es heiter in der friſchen Luft.

Der Sommer, der einen Kranz von rothen Feldblumen, aus denen Aehrenſpitzen hervorſtechen, um die hellbraunen Haare trägt, faßt mit der herabhängenden rechten Hand einen Bündel Aehren; mit der Linken ſchwingt er die kleine Sichel empor; ein dünnes blaues Tuch flattert um Arm und Nacken. Ihr gelbes Gewand hat die Schnitterin in der Tages Hitze aufgelöst, daher hängt es nachläſſig um die Hüfte herab und kräuſelt ſich unten wohlgefällig im Winde.

Das dunkelbraune Haar des Herbſtes iſt mit einem rothen Bande geordnet. Das blaue Kleid iſt wieder, wie bei dem Frühlinge, unter der entblößten Bruſt gegürtet; ein rothes Tuch ſchlingt ſich um den linken Arm, der eine Schüſſel mit Früchten trägt, während die herabhängende Rechte einen Krug hält. Die Geſtalt des Mädchens iſt vorwärts gebeugt, was ihr ſchleunigeres Schweben richtig bezeichnet, als müſſe ſie eilen, mit dem Einheimſen ihrer Gaben noch vor Ankunft der vierten Schweſter fertig zu werden.

Dieſe, der Winter, iſt in einen dichten weißen Mantel gehüllt, der in weitem Bogen über die Geſtalt ſich wölbt und den ſie mit der linken Hand vor der Bruſt zuſammenhält. Das violette Gewand fällt beinahe bis über die Füße herab. In der rechten Hand trägt ſie eine brennende antike Lampe, und ſieht mitleidig auf die Welt unter ſich hernieder.

Reine Zeichnung, lebendige und liebliche Malerei — wiederum die Grazie in ihrer ganzen Macht und Würde,

Digitized by Google

tritt in dieſen ſo einfachen und doch ſo vielſagenden Geſtalten, in dieſen reizenden Zügen und zierlichen Formen hervor. Hier war Gegenbauer ganz in ſeinem Elemente, und man möchte im Anſchauen dieſer Bildchen — jedes von 4′ 2″ Höhe — ſich überzeugt halten, daß er in ſolchen Leiſtungen unübertrefflich ſey.

Außer dieſen vier Frescobildern enthält das genannte Zimmer hinter hohem Glaſe über dem Kamin das auf Leinewand gemalte Bild der Aurora, gleicher Größe mit den vier Jahreszeiten. Die Göttin des Morgens ſchwebt über der Erdkugel mit ausgebreiteten Armen in einem warmen goldenen Lufttone hin. Die Geſtalt iſt von vorne gegen die Beſchauer gewendet, die ſchönen blauen Augen neigen ſich ſegnend herab. Die blonden Haare, von blauem Bande zuſammengehalten, winden ſich in einen kleinen Knäuel. Hals, Bruſt und Arme ſind nackt. Ueber der Bruſt kreuzen ſich zwei blaue Bänder, von den Schultern herablaufend, und halten das weiße Gewand über den Hüften zuſammen. Das Kleid iſt über den Knieen geſchürzt und flattert um die Füße, die ſich in gerader Senkung nebeneinander legen. Die buntfarbigen Flügel der Jungfrau ſind in offenem Schwunge. Ein rother Mantel weht hinter der Figur und giebt dem Erſcheinen der zarten, beinahe allzuduftigen Geſtalt mehr Beſtimmtheit und Haltung. Auch hier iſt das Geſicht überaus lieblich, das Ganze natürlich und angemeſſen, obwohl man den Werth der Figur billig dem der vier anderen, klarern, unterordnen mag.

Die Wände und die Decke dieſes Gemaches ſind mit der höchſten Pracht von einem italieniſchen Maler, Gaiani, aus dem lombardiſchen Italien, gemalt. Sie würden vielleicht weniger überladen erſcheinen, wenn nicht die einfachen herrlichen Bilder Gegenbauers dieß durch den Contraſt bewirkten. Aber ſo ſtoßen ſich der äußere Reichthum des Italieners an verſchwenderiſcher, glänzender Ornamentik und der innere Reichthum des deutſchen Künſtlers in einfacher Darſtellung ſeiner Ideen gegenſeitig zurück. Uebrigens darf man dieſes Zimmer das ſchönſte des ganzen Königreiches nennen, weil ſich von ſeinen Fenſtern das lieblichſte Neckarthal im weiteſten Umfange, wie innerhalb deſſelben die reizendſte Gabe vaterländiſcher Kunſt darſtellt. Die übrigen Zimmer ſind theils von Gaiani und deſſen Gehilfen, Targhini, Cremonini, Mütti und Conti, theils von heimiſchen Künſtlern, Neher in Stuttgart, deſſen ich in meinem erſten Bericht Erwähnung gethan habe, Sauter von Aulendorf, Fuchs in Heilbronn, gemalt. Die von Sauter zeichnen ſich durch ſchöne Behandlung von Blumen und Früchten, wie überhaupt durch eine dem Zwecke des Landhauſes entſprechende Wahl der Gegenſtände und Einfachheit aus. Von Neher ſind, auſſer der Stuccaturmalerei, mehrere ſchön ornamentirte Zimmer da, namentlich eines mit vorherrſchendem Blau in den Fremdenzimmern, welches ſo von Geſchmack wie von Eleganz zeugt. Ein großer Theil dieſer Zimmermalereien iſt von dem Hofbaumeiſter Salucci erfunden.

Die Roſetten und andere Ornamente der Gallerie und des Speiſeſaales ſind von Gaiani's Geſellſchaft brillant ausgeführt. Wenn die Frescomalereien nicht mit großer Beſonnenheit von den beauftragten Künſtlern berechnet worden und zu ſo willkommenem Reſultate gediehen wären, ſo möchte man die ſchmalen niedrigen Räume bedauern, welche namentlich zweien von ihnen, Dieterich und Gutekunſt, zur Benützung überlaſſen worden ſind.

In einem weiteren Berichte hoffe ich von den Oelgemälden, namentlich vaterländiſcher Künſtler, welche der Roſenſtein aufbewahrt, melden zu können.

Neue Kunſtſachen.

Portraits des chevaux anglais le plus célèbres, lithographiés par V. Adam d'après James Ward. à Paris 1830. 1tes bis 3tes Heft. groß Fol. Das Heft 3 fl.

Es iſt Form und Leben in dieſen Pferden, der Knochenbau trefflich verſtanden, und die zarte Abſtufung der Töne ſcheint eher mit dem Pinſel als mit der Kreide hervorgebracht. Einige dieſer Blätter kann man meiſterhaft nennen. Auch die landſchaftlichen Gründe, obgleich mehr angedeutet als ausgeführt, zeugen von einer geübten Künſtlerhand. Das I. Heft enthält: 1. Maringo, Lieblingspferd Napoleons, welches er in der Schlacht bei Marengo ritt; 2. Soothsayer, ein Renner K. Georgs IV. 3. Koppenhagen, von Wellington in der Schlacht von Waterloo geritten. 4. Princess royal, dem Baronet Th. Moslyn gehörig. II. Heft. 1. Moser, Renner des Herzogs von York. 2. Primroſe und Füllen, Hauptſtute des Herzogs von Grafton (ein Hauptblatt). 3. Monitor, ausgezeichnetes Pferd K. Georgs IV. 4. Leopold, Läufer des j. g. Lambton. III. Heft. 1. Perſiſches Pferd des Herzogs von Northumberland. 2. Muntom, Renner des Sir j. Schelle. 3. Schlachtpferd Georgs III. 4. Coſackenpferd des H. von Northumberland.

Köln.

Die früher angezeigte Verlooſung der Toſetti'ſchen Gemälde-Sammlung hat eine anderweitige Beſtimmung erhalten, und benannte Sammlung wird gegen Mitte Oktober l. J. an den Meiſtbietenden aus freier Hand verſteigert werden.

Digitized by Google

N°. 78.

Kunſt-Blatt.

Donnerſtag, 30. September 1830.

Ueber das Techniſche der Glasmalerei, in beſonderer Beziehung auf die Bereitung und das Wiederaufbringen des rothen Ueberfangglaſes.

Von Dr. Schweighäuſer in Straßburg.

Durch mehrere in dieſen Blättern erſchienene Aufſätze über die Kunſt, Bilder, mit glaſigen Farben, auf Glas zu brennen, iſt der Leſer genugſam mit dem Hiſtoriſchen derſelben bekannt geworden. Da aber bis jetzt noch ſehr wenig über das Techniſche dieſer Kunſt angezeigt worden iſt, ſo dürfte hier ein Verſuch über dieſen Gegenſtand nicht unwillkommen ſeyn.

Es ſcheint, daß vor Zeiten das Glaſerhandwerk*), und ſomit auch die Glaſer von Klöſtern, ſich mit Bemalen und Einbrennen des Glaſes und mit der Beſorgung und dem Anſchaffen alles dazu Gehörigen abgegeben habe.

Das farbige Glas bezogen die Glaſer von der Glashütte; die Glasfarben, womit es bemalt werden ſollte, bereiteten ſie vermuthlich ſelbſt, ſie gaben den Glasſtücken, aus welchen das Bild zuſammengeſetzt werden ſollte, die gehörige Form, nach den ihnen dazu gegebenen Modellen, ſie brannten ſie, wenn ſie gemalt waren, und faßten ſie in Bley; ſo daß der Liebhaber, welcher ein Glasgemälde zeichnen wollte, die Farben bei dem Glaſer einkaufen, demſelben alles nicht ſtrenge zu der Zeichenkunſt Gehörige überlaſſen, und das Bild zu brennen übergeben konnte. Der Zeichner oder Maler hatte daher eigentlich keine von den Schwierigkeiten zu überwinden, womit die heutigen Geheimnißlinge ſo ſehr kämpfen.

Von dem Anfange des achtzehnten Jahrhunderts an iſt die Kunſt der Glasmalerei ſo ſehr vernachläßiget worden, daß man ſie für verloren halten durfte, indem die Einführung größerer, hellerer und ganz durchſichtiger Fenſterſcheiben, und die zu dieſem Zweck allgemein aufgenommenen Veränderungen und Verbeſſerungen für Bereitung des Glaſes und der Glaswaaren dem Aufſchmelzen von Glasarten nach alter Art nicht mehr günſtig ſeyn konnten. Es hat zwar noch hie und da einen Liebhaber gegeben, welcher verſucht hat, ſich durch Wiederfinden der verlornen Kunſt einen Namen zu machen, aber es iſt immer nur bei Stümperei geblieben. Die Familie Levieil, welche noch bis in ſpäte Zeiten dieſe Kunſt gekannt haben ſoll, hat weder Proben noch Spuren ihrer Wiſſenſchaft hinterlaſſen und mit derjenigen der Familie Jarvis und Forceſter in England,

*) Das Glaſerhandwerk gehörte vor Zeiten, in Straßburg, zu der Zunft der Schilter, das iſt Verzierer, wo es den Vorrang hatte. Es waren nämlich daſelbſt auch die Maler, Vergulder, Goldſchmiede, Jubelirer, und andere Kunſthandwerker zünftig. — Glaſer und Jubelirer gaben ſich auch mit dem Handel und der Bearbeitung nachgeahmter Edelſteine ab. Ein Jubelirer, Namens Straß, hat zwiſchen 1750 und 1770 dieſe Fabrikation vorzüglich und faſt ausſchließlich, in Straßburg, betrieben. Er hatte in Holland geſehen, wie man die gläſernen Halbkügelchen bereitet, womit man die künſtlichen Augen für kleinere ausgeſtopfte Thiere nachbildet, indem man das Bild des Augapfels, auf Papier gemalt, unterlegt. Da nun die paſſionirte Mode in Paris für Verzierungen aller Art mit nachgeahmten Edelſteinen aufgekommen war, ſo war es nur Straß, welcher ſolche ſo ſchön und wohl aſſortirt liefern konnte; er hatte ein beſonderes Geheimniß für die Verfertigung dieſer Glasſteine. Die andern Goldarbeiter verſchafften ſich dieſelben aus Böhmen, wo ſie nicht ſo kunſtmäßig geſchliffen wurden. Die Pariſer nannten bald dieſelben Pierres de Strace, und nun waren es Steine, welche dieſen Namen von der Stadt Straßburg erhalten haben mußten, weil ſie dort im Rheine als Kieſelſteine, cailloux, gefunden wurden; und es war Straßens Intereſſe nicht, die Welt hierüber zu belehren. Die Chemiker aber unterſuchten dieſe Steine und fanden den Glasfluß auf, woraus Straß dieſelben bereiten mußte, und nun findet man noch bis auf den heutigen Tag, in den Lehrbüchern der Chemie, die Vorſchrift für Straßglasfluß. Ja, erſt vor einigen Jahren hat die Pariſer Ermunterungs-Geſellſchaft für die National-Induſtrie einen Preis ausgeſetzt, für die Auffindung eines Glasfluſſes für Straßſteine. — Abſchnitte von dickem Venetianiſchem Glaſe, in Würfel geſchnitten, durch anfangende Schmelzung in halb kugelförmige Körper verwandelt, gehörig abgekühlt und wie Diamanten geſchliffen, geben Straßſteine ab, und, aus farbigem Glaſe bereitet, nachgeahmte farbige Edelſteine. —

Straß, welcher in kurzer Zeit reich geworden war, zog ſich nach [abgegangener Mode, Cailloux-Schnallen u. ſ. w. zu tragen, nach Paris zurück, wo er in den ſiebziger Jahren geſtorben iſt.

Digitized by Google

wovon in dem Gothaer Muſenalmanach für 1795 Meldung geſchieht, ſcheint es auch nicht ganz klar zu ſeyn. In Deutſchland und in der Schweiz gab es gewiß mehrere ſolcher Liebhaber, welche von Zeit zu Zeit verſucht haben, die Kunſt wieder aus der Vergeſſenheit zu bringen; in Straßburg war es in den fünfziger Jahren des verfloſſenen Jahrhunderts ein Dannecker, Lebkuchenmacher, welcher in Verbindung mit einem Maler, Namens Seifried, ſich damit abgegeben hat.

In neuern Zeiten, und wie ich vermuthe, auf Veranlaſſung der eben angeführten Anzeige in dem Gothaer Muſenalmanach, haben ſich, in Deutſchland beſonders, mehrere Künſtler bemühet, die Kunſt wieder aufzufinden; aber das gegenſeitige geheimnißliche Betragen derſelben, und vorzüglich ihre übelverſtandene Vorſichtigkeit, aus Furcht, alles von dem Geheimniſſe zu entdecken, keinen Chemiker oder rationellen Glasmacher um Rath zu fragen, mußten ihrem Vorhaben im Wege ſeyn und ihr Vorſchreiten aufhalten. Hiezu kommt noch, daß von den zween einzigen Schriftſtellern, welche ſie benutzen konnten, ſie den einen, Kunckel,*) welcher doch viel Brauchbares von der Glasmalerei angibt, nicht verſtanden, und nicht nach dem heutigen Standpunkte der Glasmacherkunſt beurtheilen und berichtigen konnten, und durch den andern, Levieil,**) ſich auf Irrwege führen ließen, nach deſſen Vorſchrift mit leicht zerſtörbarem Borax und Laugenſalzfarben nur ſcheinbar den Zweck zu erreichen.

Die Beſchauung und Beſichtigung von, zu Schlacken geſchmolzenen, Steinen, Gläſern, Flaſchen u. ſ. w., welche auf der Brandſtätte des im Jahre 1802 abgebrannten Schauſpielhauſes in Straßburg aufgefunden worden waren, veranlaßte mich, Verſuche zu machen, die Schmelzbarkeit von Metalloxyden in Beziehung auf ihre Reduction, oder Verglaſung, und die Mittel, ſolche zu verhindern oder zu beſchleunigen, zu erkundigen. Ich erhielt verſchiedenartige Glasflüſſe, welche ſich farbig, bald durchſichtig, bald undurchſichtig, wohl auch nur ſchmutzig auf Glas aufbrennen ließen; denn dieſe Eigenſchaft gab mir einen Vergleichungspunkt für die Schmelzbarkeit ſolcher Produkte ab. Dadurch wurde ich nun auf das genauere Beſchauen und Unterſuchen alter gemalter Fenſterſcheiben geführt, ſo daß mir im Jahre 1805 ein Freund und Landsmann, von Bühler in Urach, einige von ihm auf Glas gebrannte Bilder zu unterſuchen gab, mit Bitte, meine Meinung darüber zu ſagen. Ohnerachtet der Fehler dieſer Malereien, daß alle aufgebrannten Farben, das Gelbe ausgenommen, ſich durch Salpeterſäure leicht und ſchnell abätzen ließen, und daß die mehrſten davon Mißfarben waren, ſprachen ſie mich dennoch ſtark an, wegen der Keckheit im Behandeln des Glaſes und beym Einbrennen auf 1 Schuh hohe und 8 Zoll breite große Glasſcheiben, wie auch wegen der viererley Nuancen von Gelb auf dem nämlichen Glaſe. Uebrigens ſah ich ſogleich ein, daß die angegebenen Fehler von dem Mißbrauche und der Ueberſättigung mit Bleyoxyd und Borax herrührten und wohl könnten umgangen werden. Einige Zeit nachher wandte ſich Bühler ſchriftlich an mich, und es freute mich, einen Liebhaber an ihm zu finden, welcher nach meinen Angaben und Anſichten arbeiten würde; wir wechſelten nun einige Briefe mit einander, konnten uns aber nicht verſtändigen. Bühler wendete ein, man waſche die gemalten Fenſter nicht mit Scheidwaſſer; und ich behauptete, die neuen Farben müſſen die nämlichen phyſiſchen und chemiſchen Eigenſchaften haben, wie die der alten gemalten Gläſer.

Nun aber kommen wir auf einen andern Gegenſtand. Bühler ſchrieb mir, er habe Bekanntſchaft mit dem Sohne eines längſtverſtorbenen Glasmachers, aus einer alten herkömmlichen Glasmacherfamilie, gemacht, welcher ihm die Vorſchrift für die Verfertigung des alten rothen Glaſes gegen einige Gulden abfolgen laſſen wolle, und fragte an, ob ich mit ihm die Koſten theilen würde; es werde nämlich das Rothe nur auf einer Seite der Glasſcheibe aufgetragen, das iſt, dieſes werde mit dem weißen Glaſe überfangen, woher dieſe Glasart Ueberfangglas genannt würde, und nur auf Glashütten könne geblaſen werden. Ich verſtand mich ſogleich zu der Uebernahme der Koſten, beſorgte die Anſchaffung der Ingredienzen, und Bühler reiſte nach Freudenſtadt, wo, ſo viel ich mich entſinne, der Inhaber der Vorſchrift wohnte, ging mit ihm auf eine Glashütte in dem Schwarzwald, und machte hier ſeinen erſten Verſuch, der aber nur in ſo fern glückte, daß man ſah, daß die Vorſchrift gut ſey, und daß es nur an Kunſtfertigkeit und Kenntniß der Handgriffe fehle, viel auch an gutem Willen des Arbeiters. Bühler beſuchte mich nun in Straßburg, machte einen zweiten Verſuch auf einer Glashütte im Elſaß, der etwas beſſer glückte, und nur aus Mangel an einem guten Tiegel und andern nöthigen Vorkehrungen, nicht ganz befriedigend ſeyn konnte. Endlich machte der eifrige Mann, auf ſeiner Rückreiſe nach Hauſe, noch einen Umweg über die Glashütte von Hagenau, wo er noch einen Verſuch machen ließ, der noch befriedigender ausgefallen iſt. Der Ausbruch des Krieges unterbrach nun unſere Correſpondenz, und ſeitdem habe ich nichts weiter mehr von Bühler gehört, als daß er um 1820 geſtorben ſey. Ich hatte ihm alles, was ich von Farben-Bereitung gewußt habe, geoffenbart; er ſchien mir aber zu feſt an ſeinen Vorurtheilen zu hängen, und blieb immer Geheimnißling. Er hat

*) Kunckels vollſtändige Glasmacherkunſt; die Ausgabe, welche ich benutze, iſt von Nürnberg, 1756. 4. — Die erſte Ausgabe iſt Latein. Frankfurt und Leipzig, 1689. 4.

**) L'art de la peinture sur verre per feu Mr. Levieil. 1774. geb. 1708, geſt. 1772.

mir nicht einmal den Namen des Mannes geſendet, von welchem er die Vorſchrift für das rothe Ueberfangglas erhalten hatte; ich hätte es mir ſonſt zur Pflicht gemacht, ihn hier zu nennen, er war ein Beamter in Freudenſtadt, wenn ich nicht irre. Ich hatte Bühlern verſprochen, vor ſeinem Ableben die Vorſchrift für die Verfertigung des rothen Ueberfangglaſes nicht los zu geben, was ich auch gehalten habe, aber um ſo mehr bedauerte, als ich erfuhr, daß ihm dieſes Verfahren auf den zweyen Glashütten, wo er Verſuche gemacht hatte, abgelauert worden ſey. Doch ich vermuthe, daß Bühler ſelbſt die Vorſchrift zu dem rothen Ueberfangglaſe einer der Glashütten, welche er beſucht hatte, überlaſſen, und ſolches in der Folge von daher bezogen habe. Die Herren Müller in Bern, und Helmle in Freiburg, im Breisgau, beziehen auch ihr Ueberfangglas von einer Glashütte in dem Schwarzwald.

Vor einigen Jahren habe ich die Vorſchrift für rothes Ueberfangglas nach Böhmen geſchickt, habe aber nichts von dem Erfolge erfahren, und als im Jahre 1827 die K. Preuß. Akademie der Künſte, in Berlin, einen Preis für die Verfertigung und die Mittheilung des Verfahrens, rothes Ueberfangglas zu bereiten, ausgeſetzt hatte, ſo bat ich meinen Freund, Herrn Engelhardt, Doctor der Chemie, zu concurriren; er that es, und erhielt, ohne die vorgeſchriebenen Bedingungen gehörig erfüllt zu haben, einen Theil des Preiſes.

(Die Fortſetzung folgt.)

P a r i s.

Frankreichs „unſterbliche Tage" vom 27., 28. und 29. Julius bieten auch den Leſern unſeres Blattes ein großes Intereſſe dar. Wenn auch die Denkmäler der Hauptſtadt im Allgemeinen geachtet wurden, ſo haben doch einige mehr oder minder unter den großen Ereigniſſen gelitten. Nach den Berichten franzöſiſcher Blätter zeigen der Louvre und die Tuillerien zwar nur einige Spuren von Kugeln, aber die Façade des Inſtituts wurde durchlöchert und einer der Pfeiler ſtark durch eine Kanonenkugel beſchädigt.

Der Kranz an dem Hauptgitter des Palais de Juſtice, die Inſignien der königlichen Würde darſtellend, iſt gänzlich zerſtört worden, ein Verluſt, über den man ſich, wenn man den guten Geſchmack berückſichtiget, leicht tröſten kann. Der Kopf Ludwigs XVI., in dem Basrelief des Monumentes von Malesherbes, der in dem Saale der Pas-Perdus aufgerichtet war, iſt verſtümmelt worden. Man weiß, daß dies Basrelief von Hrn. Cortot iſt.

Die Säule auf dem Platze du Chatelet haben einige Kugeln getroffen; eine der Statuen, welche, von Hrn. Boichot gearbeitet, dieſen Platz zieren, iſt leicht beſchädigt worden.

Die Fontaine auf dem Markte der Innocens, wo man eben Reparaturen begonnen hatte, wurde, trotz dem aufgerichteten Gerüſte geachtet, deſſen Einſturz den Sculpturen des Jean Goujon ſehr bedauernswerthe Verletzungen hätte zufügen können.

An der Fontaine auf der Spitze Saint-Euſtache war die vermißte Brunnenſchaale ſchon früher in Folge von Winterſchäden hinweggenommen worden. Man hat demnach Unrecht, wenn man glaubte, ſie ſey erſt während der neueſten Unruhen zerſtört worden.

Keine einzige Statue iſt umgeſtürzt worden; man hat ſich darauf beſchränkt, ihnen die dreifarbige Fahne anzuheften. Dieſe befindet ſich in den Händen der ſchlechten (mauvaise) Figur der Reſtauration vor den Tuilerien, des guten Heinrich auf dem Pont-Neuf, des unbedeutenden Ludwig XIII. auf der Place Royale, und des ſchwerfälligen Ludwig XIV. auf der Place des Victoires.

Hier auch eine genaue Angabe alles deſſen, was im Muſeum des Louvre vorgefallen iſt. Bei der Verfolgung der Schweizer, und als man eben auf dem Punkte war, ſie einzuholen, war man in die Säle des Muſeums geſtürzt. Gleich anfangs traten Leute in das Muſeum Dauphin ein und brachen den Kopf von der Statue des Herzogs von Angouleme ab; dieſe Statue war von Hrn. Bra, und ſtellte den Herzog in dem Augenblicke vor, wie er in Spanien den König zurückverlangt. Auch mehrere andere Theile dieſer Bildſäule wurden zu gleicher Zeit verſtümmelt. Der Haufen vertheilte ſich von da in noch mehrere Säle, ohne jedoch etwas zu verderben, ſchoß aber in dem Saal der Sept Cheminées auf das Gemälde des Hrn. Gérard, das die Salbung vorſtellt. Der Kopf Karls X. und der ſeines Sohnes wurden von Kugeln durchlöchert.

Ein breiter Riß geht durch den Mantel des Herzogs von Aumont. Das Gemälde, das den Einzug Heinrichs IV. vorſtellt und in dem nämlichen Saale hängt, hat nur einen einzigen Schuß bekommen, Sully's Stirne wurde von der Kugel getroffen.

In dem folgenden Saale warfen ſich Einige über die Schränke her, welche die antiken Gold- und Silberſachen und koſtbare Kleinodien verſchließen; und wurde vieles davon entwendet. Ein unbekannter Mann ſtellte ſich als Wache vor denjenigen Schrank, welcher die meiſte Aufmerkſamkeit auf ſich zog und unter andern den mit Diamanten beſetzten Spiegel der Katharina von Medicis enthielt.

Das Porträt Karls, als Küraſſier, von Hrn. Gérard, iſt ganz verſchwunden. Der Erſte, der es anrührte, riß ihm den Kopf ab und ſteckte ihn in ſeine Taſche; bald war nur noch der Rahmen übrig.

Die Büſte Karls X. von Pariſchem Marmor, von Hrn. Pradier, welche in der Vorhalle des Muſeums

Charles X. ſtand, wurde umgeſtützt und auf dem Moſaikboden zertrümmert, welcher dadurch ſehr verdorben wurde.

Die Büſte Ludwigs XVIII., von Hrn. Pradier, wurde anfangs zu Boden geworfen. Nach einigen Bemerkungen jedoch, welche man zu Gunſten des Urhebers der Charte machte, wurde ſie ſogleich und durch dieſelben Leute, die ſie umgeworfen hatten, wieder aufgehoben und an ihren Platz geſtellt; doch iſt die Naſe derſelben zertrümmert.

Herr von Cailleur, Sekretär der Muſeums, ſetzte ſich einigen Gefahren aus, den Zerſtörungen Einhalt zu thun. Am Louvre wurde ein Poſten aufgeſtellt, der aus einer großen Anzahl Künſtler und beim Muſeum angeſtellter Perſonen beſtand. Hr. von Forbin war ſeit mehr als einem Monat abweſend.

Die alten Waffen, welche das Artillerie-Muſeum enthielt, wurden weggenommen, um zur Vertheidigung der Bürger zu dienen. Schon ſind eine ſehr große Anzahl dieſer koſtbaren Waffen freiwillig wieder zurückerſtattet worden. Diejenigen, welche ſich des Helmes Gottfrieds von Bouillon, oder des Harniſches der Johanna von Arc bedient haben, beeilen ſich, dieſe Alterthümer wieder zurückzubringen. Man wird hoffentlich nicht ſäumen, auch das Uebrige zurückzugeben.

Die aus den Theatern der Hauptſtadt und des Stadtgebietes genommenen Paradewaffen ſind gleichfalls als Privat-Eigenthum zurückgebracht worden.

Der Herr Herzog von Broglio iſt mit der Verwaltung der öffentlichen Arbeiten beauftragt, welche ohne Zweifel bald dem Miniſterium des Innern wird zurückgegeben werden.

Mehrere Bürger haben an dem Giebel des Pantheons die Nationalinſchrift, die es ehemals hatte, wieder herſtellen laſſen:

„Den großen Männern das dankbare Vaterland.“

Es iſt nur noch übrig, daſſelbe von Neuem durch ein Basrelief zu verherrlichen, um das zu erſetzen, welches die Reſtauration hat wegnehmen laſſen. Es ſcheint, daß die Fragmente des Basreliefs des Hrn. Moitte, welches den Giebel dieſes Denkmales zierte, zum Theil durch Hrn. Gaule, Conſervator der Marmorarbeiten des Gouvernements, gerettet worden ſind; doch haben dieſe Ueberreſte ſehr viel gelitten.

Das Monument des Herzogs von Berry, in der Straße Richelieu, ſoll, wie es ſcheint, ſeine frühere Beſtimmung vertauſchen und den Manen der Opfer der denkwürdigen Tage vom 27., 28. und 29. Julius gewidmet werden.

Man iſt noch ungewiß über die Beſtimmung, welche den auf dem Platze Ludwigs XVI., auf dem Rundplatz der Champs-Eliſées und auf dem Platze des Palais-Bourbon bereits angefangenen Monumenten gegeben werden ſoll.

Mehrere ſprechen auch von der Wiederaufrichtung der Statue Napoleons auf der Säule des Platzes Vendome.

Hr. Garand, ein junger Bildhauer, welcher vor zwei Jahren die ägyptiſchen Sculpturen an dem Hauſe verfertigte, wo ſich die Passage du Caire an die Straße gleiches Namens öffnet, war einer der Erſten unter denen, welche den von den Schweizern beſetzten Eingang zum Louvre erſtürmten. Der General Lafayette ließ dieſen jungen Künſtler, welcher kaum 22 Jahre alt iſt, zu ſich rufen und beehrte ihn unter Umarmungen mit ſeinen Glückwünſchen.

Der Bildhauer Lemaire, welcher ſich einer der Erſten an die Spitze der Wachen des Muſeums geſtellt hatte, beſuchte am erſten Auguſt den Herzog von Orleans, und wurde auf ſein Verlangen von demſelben mit der Verfertigung eines Monuments beauftragt, welches zum Andenken an die jüngſt umgekommenen Bürger von Paris errichtet werden ſoll.

Hr. Domard iſt mit der Verfertigung einer Medaille zu Ehren der Zöglinge der polytechniſchen Schule beauftragt worden.

Florenz.

In Florenz wurden bei den Nachgrabungen, die man unter den Ruinen eines alten Platzes anſtellte, neulich die zwei coloſſalen Statuen der berühmten Architekten Arnolfo Lapo und Filippo Brunelleſchi aufgefunden. Dieſe ſchönen Statuen ſind von Luigi Pampaloni. Man hatte nicht gewußt, wo ſie hingekommen waren.

Neue Kunſtſachen.

La Vierge aux balances d'aprés Leonardo da Vinci. gr. par F. Garnier. Fol.

Das Original gehört in die Königl. franzöſiſche Sammlung, iſt auf Holz gemahlt, 3 Fuß hoch, 2 breit, und aus der beſten Zeit des Künſtlers. In der Mitte ſitzt Maria mit dem Kinde, welches eine Schale der Wage niederdrückt, die der Erzengel Michael hält. Links die heil. Eliſabeth mit dem Knaben Johannes. Die Figuren ſind trefflich im Raume vertheilt, und das Ganze iſt mit Leonardo's tiefer Ueberlegung, Sicherheit und Anmuth behandelt. Der Strich iſt wohl verſtanden, beſonders in den Mitteltönen; doch könnten die Conturen etwas feſter und beſtimmter ſeyn, auch die Figuren ſich etwas mehr abheben.

Digitized by Google

N°. 79.

Kunſt = Blatt.

Dienſtag, 5. Oktober 1830.

Ueber das Techniſche der Glasmalerei.
(Fortſetzung.)

Nun endlich hier die Vorſchrift für die Verfertigung des rothen Ueberfangglaſes:

Miſchung.

Kieſel=Sand	6 Pfund.
Reine Potaſche	4 „
Rother Kupferkalk ...	4 Loth.
Zinnkalk	4 „
Kalk	6 „

oder:

Kieſelſand........	2 Pfund.
Holzaſche	3 „
Rother Kupferkalk ...	3 Loth.
Zinnkalk	3 „

Man thut wohl, die Doſen in größerer Maſſe zuſammen zu miſchen, der Verſuch gelingt ſicherer und beſſer, wenn man in's Große arbeitet. — Daß übrigens dieſe meine Vorſchrift für rothes Ueberfangglas, nach beſondern Umſtänden, vorzüglich nach der Miſchung des weißen, unfarbigen Glaſes, welches dazu gebraucht wird, umzuändern ſey, gebe ich gerne zu.

Es muß das farbige Glas in einem beſondern Tiegel in dem Glasofen bereit ſtehen; nun nimmt der Glasbläſer mit der Pfeife ſo viel Glas aus dieſem Tiegel, daß er ein kleines Kölbchen damit blaſen könne; er läßt dieſes alſo an der Pfeife kalt werden und nimmt nun aus dem Tiegel mit weißem Glaſe ſo viel, als nöthig iſt, um die Walze oder den Cylinder zu verfertigen. — Es erfordert dieſes aber beſondere Einſicht und Kunſtfertigkeit. Wenn man das farbige Kölbchen zu kalt werden läßt, ſo halten die beiden Glasſchichten nicht gehörig an einander und ſpringen nach dem Erkalten von einander ab; und wenn man es zu warm in den weißen Glasfluß taucht, ſo vermiſcht es ſich mit dieſem, und man erhält nur roth geflammtes, oder gar nicht gefärbtes Glas. Auch, wenn man zu viel farbiges Glas nimmt, ſo wird das Glas zu dunkel, und nimmt man zu wenig, ſo wird es zu helle, blaßfarbig oder geſtreift. Alſo fabricando fit faber.

Weder Kunkel noch die Schriftſteller, welche derſelbe überſetzt hat, Neri und Marret, ſprechen von dem Ueberfangglaſe, und haben aller Wahrſcheinlichkeit nach das Verfahren, es zu bereiten, nicht gekannt. Es muß daher das Ueberfangen des Glaſes blos ein eigener oder beſonderer Kunſtgriff einzelner Glasbläſer geweſen ſeyn, welcher beſondere Geſchicklichkeit und Einſicht vorausſetzte, und wohl auch geheim gehalten wurde. Es war daſſelbe vermuthlich auch nur auf einzelnen Glashütten bekannt, und jetzt noch verſtehen ſich die Glasbläſer nicht gerne dazu, denn es gelingt nicht jedem, vielleicht nur wegen der größern Weichheit des heutigen Glaſes; ja, die wenigen, welche ſich jetzt damit abgeben, haben es noch nicht dahin gebracht, einen großen Cylinder einfarbig zu blaſen, ſondern es finden ſich immer noch dunklere und hellere, ja wohl auch nur roth geſtreifte oder geflammte Stellen daran. Aber Neri *) giebt ſchon Vorſchriften für rothes Glas an, welche Kunckel nicht mißbilligt; aber dieſer rothe Glasfluß konnte zu nichts anderm, als zum Ueberfangen dienen, weil ſie ſelbſt ſagen, das Glas, welches man daraus bläßt, erſcheine ſchwarz und wenig durchſichtig, man könne es daher nicht brauchen.

Kunckel, über dieſe übele Eigenſchaft dieſes rothen Glasfluſſes ungehalten, entdeckte ein anderes Mittel, Glas ſchön roth durchzufärben, und bereitete beſonders ſchöne, roth durchſcheinende Trinkgläſer mit Goldniederſchlag oder Purpur von Ceſſius, woraus er aber ein Geheimniß macht und ärgerlich iſt, daß Merret **) von einer Goldtinktur ſpricht, welche dem Glaſe eine rothe Farbe gebe.

Es gibt aber auch blaues Ueberfangglas, aus der Mitte des fünfzehnten Jahrhunderts, ja vermuthlich aus frühern Zeiten her. Gmelin behauptet, es ſey das ganz alte blaue Glas nicht mit Kobalt, ſondern mit Eiſen gefärbt, und mehrere angeſehene Chemiker ſtimmen ihm bei. Andere zweifeln daran. Ich vermuthe, daß ſich in allem alten Glaſe Eiſen befinde.

*) Kunckel S. 81, 87, Cap. 58. S. 144, 166, Cap. 121. S. 146, Cap. 125 und S. 125, 131, Cap. 104.

**) Kunckel S. 269, Cap. 59 (leſe Cap. 89), S. 166, Cap. 121, wo Kunckel auf ſein Geheimniß anſpielt.

Digitized by Google

Im Jahr 1826 hat Herr d'Arcet im Namen des für die chemiſchen Künſte ernannten Ausſchuſſes der Aufmunterungs-Geſellſchaft für die National-Induſtrie, in Paris, einen Rapport abgeſtattet,*) über die rothgefärbten Gläſer, welche Herr Bontemps, Direktor der Glasfabriken von Choiſy-le-Roi bei Paris, verfertiget, wovon ich hier einige Stellen aushebe.

„Man hat das Verfahren, welches noch in dem fünf„zehnten Jahrhunderte, das ſchöne rothgefärbte Glas für „die alten gemalten Fenſter lieferte, für verloren gehal„ten. — Die Baumeiſter, die deſſen ſo ſehr benöthiget wa„ren, und wußten, daß man ſolches noch in einigen „Fabriken Deutſchlands**) und Englands (?) verfertige, „baten bei der Regierung um die Erlaubniß, dieſes Pro„duct aus dem Auslande einführen zu dürfen; man hat „aber für gut gefunden, vorläufig die franzöſiſchen Glas„fabrikanten aufzufordern, ſich mit der Fabrikation des „rothgefärbten Glaſes zu beſchäftigen und ihnen ſechs „Monate Zeit gegeben, ehe man ſich entſchließen wollte, „ſolches, im Auslande gefärbte Glas einzulaſſen. Da hat „nun Herr Bontemps, der ſchon über dieſe Fabrikation „nachgedacht hatte, und die Grundſätze dazu kannte, un„ternommen, ſie in Choiſy-le-Roi einzuführen.“ — „Es „iſt dieſes rothe Glas nur auf einer Seite gefärbt; das „Kupferoxyd gibt die rothe Farbe, aber es muß im Pro„toxydzuſtande erhalten werden. Die älteren Schriftſtel„ler Neri, Merret und Kunckel haben ſchon die Vorſchrift, „dieſes Glas zu bereiten, vor dem Jahre 1754***) an„gegeben; es wird aus Kupferoxyd, Weinſtein und Kohle „bereitet; aber man muß nur dieſe Vorſchrift gut auszu„führen verſtehen, um einen guten Erfolg zu haben. Man „hat daher keine Urſache, die Erlaubniß für die Einfuhr „ſolcher Waaren zu erbitten. Die Glasfabrik von Choi„ſy-le-Roi liefert dieſes neue Induſtrieprodukt in genug„ſamer Menge.“

Es iſt nun aber hier nichts von dem Ueberfangen des Glaſes gemeldet und den dazu nöthigen Handgriffen, ſo wenig als in den Schriften von Neri und von Kunckel.

Auch iſt des Zinnoxydes nicht erwähnt, welches doch eigentlich das Kupferoxyd im Protoxyd-Zuſtand ertheilt; beſſer als die Kohle und der Weinſtein, die ſolches nicht mehr bewirken können, wenn ſie einmal verbrannt ſind. Man hat wahrſcheinlich vermuthet, das Zinnoxyd würde das Glas undurchſichtig machen, denn Neri hat es ſchon beizumiſchen angerathen. Der Zuſatz von Eiſen, den Kunckel anempfiehlt, und mehr noch von Kalk, mag auch nicht zu verwerfen ſeyn.

Nun aber, nach einer Anzeige von Bern aus, in dem Kunſtblatt vom 13. März 1826, ſind es die Herren Müller in Bern, welche das rothe Ueberfangglas erfunden haben, und die Schweiz iſt das Land, wo dieſe Farbe glühet.

Herr J. S. W... aus Bern, von welchem dieſe Anzeige herrührt, hat nicht gewußt, daß ſchon in dem Moniteur 1811, No. 265. 22. Septbr. p. 1011, 1. colonne, Note, folgendes von dem rothen Ueberfangglaſe gedruckt ſteht: „Bei dieſen Muſtern fanden ſich welche von ge„meinem und weißem Glaſe, die auf einer Seite mit der „ſchönen rothen Farbe, welche die Alten ſo ſchön bereite„ten und wovon wir noch Stücke an unſern Kirchenfen„ſtern ſehen, überzogen waren. Die Unterſuchung dieſes „Glaſes hat den Adminiſtrations-Rath überzeugt, daß „Hr. Schweighäuſer hierin auf den äußerſten Punkt von „Vollkommenheit gel ngt iſt.“

Dem Herrn d'Arcet muß dieſe Anzeige gänzlich aus dem Gedächtniß entfallen ſeyn, denn als damaliges Mitglied des Ausſchuſſes für die chemiſchen Künſte der Pariſer Aufmunterungs-Geſellſchaft für die National-Induſtrie mußte er davon unterrichtet geweſen ſeyn. Er ſcheint übrigens, nach der kurzen (ſechsmonatlichen) Zeitfriſt, welche für die Löſung der Aufgabe anberaumt worden iſt, und nach dem Umſtande zu urtheilen, daß es mit der Bekanntmachung des Aufrufes dafür nicht recht Ernſt geweſen ſeyn mag, indem die drei Glashütten in Lothringen, Blindenwelſch, Bacarac und St. Guerin, wo zwiſchen 1816 und 1826 Herr Dr. Engelhardt rothes Ueberfangglas hatte blaſen laſſen, keine Notiz davon genommen hatten, und daß der Aufruf eigentlich nur dem dem Herrn Bontemps in Choiſy-le-Roi bei Paris hat gelten ſollen.

Der Effekt der ſchönen, grellen, reinen Grund- oder Hauptfarben, und die Ausdauer derſelben durch Jahrhunderte, ohnerachtet der Einwirkung der Witterung, welcher ſie ausgeſetzt waren, iſt es, was den Beſchauer der alten gemalten Fenſter anſpricht und was eigentlich der Kenner beurtheilen ſoll. Nur ſtrahlende Glasfarben konnten dem Gemälde dieſe Vortheile gewähren. Wir bewundern daher an ſolchen die Kunſt, die Glasfarbe zu bereiten und auf Glas einzubrennen, und ſchlagen dieſelbe nun um ſo höher an, als ſie in letztern Zeiten vernachläſſiget worden, auſſer Kenntniß und Uebung gekommen und verloren gegangen iſt. Zeichnung, Manier derſelben, Formen und Ordnen der Glasſtücke, Zuſammenſetzung derſelben, um ein Ganzes zu bilden, wenn ſie gemalt und gebrannt ſind, müſſen wir als Nebenſachen betrachten, die mehr oder we-

*) Rapport fait par Mr. d'Arcet, au nom du comité des arts chimiques, sur les verres colorés en rouge fabriqués à la verrerie de Choisy-le-Roi, près Paris, im Bulletin de la société d'encouragement pour l'industrie nationale. 25. année No. 266. Août 1826. pag. 259.

**) Seit 1808 ungefähr.

***) Neri hat am Anfang des 17. Jahrhunderts geſchrieben.

Digitized by Google

niger wichtig erſcheinen, nach Maßgabe der Schwierigkeiten, welche ſie darbieten, und der weniger bekannten Handgriffe, welche ſie erfordern.

Die erwähnten Eigenſchaften des farbigen Glaſes, wovon einige Arten, auch zu Pulver zerrieben, beſondern Effekt machen, und Ausdauer vorausſetzen laſſen, haben mich auf den Gedanken gebracht, daß ſolche farbige Glaspulver oder Smalten eigentlich und vorzüglich zu der Oelmalerey gebraucht worden ſind, wozu die großen Meiſter, während des fünfzehnten und des ſechszehnten Jahrhunderts, Farbenarten angewandt haben, die heutigen Tages nicht mehr gekannt ſind, weil ſie durch leichter zu bereitende und wohlfeilere Farbenſorten verdrängt worden und auſſer Gebrauch gekommen ſind.

Neri, ein Prieſter aus Oberitalien, welcher um 1612 ſchrieb, der erſte ſyſtematiſche Schriftſteller über die Kunſt, Glas zu verfertigen, gibt Vorſchriften für farbige Glasarten und mitunter für vegetabiliſche, durch das Feuer und den Einfluß der Witterung leicht zerſtörbare, Farben, von welchen letztern wir uns nicht erklären können, wie ſie in die Geſellſchaft mit Glasflüſſen kommen, wenn nicht der Zweck von beiden Farbenarten der nämliche wäre, der Gebrauch für die Oelmalerei. — Mehrere ſeiner leichtflüſſigen, kieſel-alkaliſchen, farbigen Glasflüſſe nennt Neri Smalten, das iſt, als feines Pulver zu gebrauchendes farbiges Glas, welches in dieſem Zuſtande zu nichts anderm, als zum Malen verwendet werden konnte. Es wären auch dieſe Glasflüſſe viel zu weichflüſſig und zu dunkel gefärbt geweſen, als daß ſie zu gewöhnlichen Glaswaaren hätten dienen können, ohne mit ſchwerflüſſigern verſetzt zu werden. Die nämlichen Smalten müſſen auch als farbiges auf Glas aufzuſchmelzendes Glas, für die Glasmalerei, oder als nöthiges Gemenge zu aufzubrennendem farbigem Bleiglaſe gedient haben; denn wenn ſchon Neri der Glasmalerei nicht erwähnt, ſo ſpricht er auch nicht von der Oelmalerei; er ſcheint daher ausſchließlich für die Glasmacher, welche die Farben bereiten wollten, und nicht für die Maler, welche ſich derſelben bedienen ſollten, geſchrie- zu haben. Ja, wenn die blaue Smalte den zu theuren und ſeltenen natürlichen Laſurſtein (lapis lazuli), oder gar den Saphir erſetzen ſollte, ſo iſt dieſes auf die Oelmalerei zu beziehen; denn daß dieſe Edelſteine einen Glasfluß blau färben und ſogar durchſcheinend blau färben können, glaube ich nicht. — Wenn wir hierbei bedenken, daß Joh. van Eyck, geboren 1370, geſtorben 1441?, welcher die Oelmalerei emporgebracht und derſelben vorzüglich durch Erfindung und Bereitung von Farben aufgeholfen hat, daß derſelbe das Schmelzglas und das Amuliren oder Bemalen deſſelben mit farbigem Schmelzglaſe, ja, auch das Färben des Fenſterglaſes nur auf einer Seitenfläche, erfunden habe, ſo haben wir genugſame Gründe, zu glauben, daß die Farbenbereitung für Oelmalerei und für Glasmalerei in dem fünfzehnten und ſechszehnten Jahrhundert ein und dieſelbe Kunſt geweſen ſey. Vor van Eyck und zwar ſchon ſeit dem zwölften Jahrhundert und wohl früher noch hatte man nur das rothe Glas auf einer Seite gefärbt, nämlich durch Ueberfangen, wahrſcheinlich, weil es, wie Fenſterglas von andern Farben durchgefärbt, ſchwarz und undurchſichtig erſchienen war, als man verſucht hatte es durchzufärben, und nur ganz dünne geblaſen ſich roth gezeigt hatte; und gegen die Mitte des fünfzeh ten Jahrhunderts hat Hans der Deutſche (Jacques l'Allemand) die gelbe Farbe mit Silberoxyd auf eine Seite des Glaſes zu bringen entdeckt, indem ihm ein in den Kalk, worin er einbrannte, gekommener ſilberner Hemdermelknopf dieſe Farbe auf das Glas, womit jener in Berührung gekommen war, aufgebrannt hatte.

Nach dieſen und andern hiſtoriſchen Angaben, welche in der Hauptſache richtig ſind, zum Beiſpiel, daß Ant. Mamertini (Antonello da Messina, geſt. 1440) das Geheimniß, Oelfarben zu bereiten, von Joh. van Eyck gelernt und dem Domenico Venetiano mitgetheilt habe, und daß dieſer wegen deſſelben Geheimniſſes von Andrea del Caſtagno, welcher es ihm abgelockt hatte, um allein Beſitzer davon zu ſeyn, ermordet worden iſt, ſcheint die Bereitung von Farben für Oel- und Glasmalerei, von frühern Zeiten her, und vorzüglich durch das ganze fünfzehnte und ſechszehnte Jahrhundert ein Geheimniß geweſen zu ſeyn; und nur wenige der Künſtler, welche ſich mit der Glasmalerei abgegeben haben, dürften wohl die Kunſt nach allen ihren Zweigen, oder jedes einzelne Verfahren für dieſelben in eben dem Maße gekannt haben. Der Chemiker, der Glasmacher und Verarbeiter deſſelben, der Glaſer, welcher die Stücke zuſchnitt und zuſammenſtellte, und derjenige, welcher dieſelben einbrannte, jeder muß eigene Handgriffe und durch Uebung erlangtes Wiſſen gehabt haben, welche er ſich bemühte geheim zu halten. Auch der Zeichner und Maler hatte ſeine eigene Manier. Der Meiſter, welcher Lehrlinge bildete, rückte nur nach und nach, nur nach Maßgabe der Fortſchritte derſelben und der Gewißheit, daß ſie das geheime Verfahren nicht leicht losgeben würden, mit ſeinem beſondern Kunſtwiſſen heraus. Letztere mußten ſich auch mehr durch Abſehen und Ablauren, als durch Anweiſung, zu Meiſtern emporſchwingen, welches Eifer und Kunſtfleiß vorausſetzte, ohne welche weniger hoffnungsvolle Schüler zurückbleiben mußten, ſo daß nur das eigentliche Talent das Feld halten konnte. Daß die Kloſtergeiſtlichen ſolche Künſtler in ihre Congregationen und reiche Weltgeiſtliche in ihre beſondere Leibes- und Seelenpflege zu bringen geſucht haben, war natürlich; und ein freundlicher Anſtoß oder Händedruck bei dem Mahle mag damals d r Kunſt zuträglicher geweſen ſeyn, als in heutigen Zeiten die ephemeren Lobſprüche, deren

Digitized by Google

Feuer gewöhnlich mit dem Abendrothe entſchwindet, während erſtere auch für die Zukunft Herzenswärme unterhalten.

(Der Beſchluß folgt.)

Archäologiſche Nachrichten aus Kleinaſien und dem Archipel.

Seitdem Cyrenaica durch das Prachtwerk des ſeligen Pacho näher bekannt geworden, iſt Kleinaſien dasjenige der alten Kulturländer, wo den Archäologen die größte Ausbeute zu Gebote ſteht. Der Einwohner Aberglauben erſchwert die Nachgrabungen und das Zeichnen der über dem Boden erhaltenen Reſte, aber von vielen dieſer Letzteren beſitzen wir nicht einmal flüchtige Beſchreibungen. Sehr wenige gelehrte Reiſeberichte ausgenommen, waren im Laufe unſeres Jahrhunderts die unterhaltenden, in engliſchen Zeitſchriften enthaltenen Briefe die einzigen neuen Quellen über die Archäologie Kleinaſiens.

Um ſo weniger darf man die in Fontanier's Voyages en Orient enthaltenen Kunſtnachrichten mit Stillſchweigen übergehn. Gleich im 2ten Kapitel bei der Beſchreibung von Taraboſan (Trapezunt) erwähnt derſelbe mehrerer Reſte griechiſcher Denkmäler aus der Byzantinerzeit; im Weſten die Kirche der heil. Sophia, im Oſten eine Kapelle, die früher ein Apollotempel geweſen ſeyn ſoll; in der Umgegend auf hohen Bergſpitzen griechiſche und armeniſche Klöſter. Die Sophienkirche iſt, wie die meiſten griechiſchen, kreisförmig; an den Mauern ſind noch Figuren vorhanden; der Boden beſteht aus Moſaik; vier Säulen von Marmor mit rothen Adern tragen den erhabenen Dom. Die Wandgemälde des Apollotempels ſind vernichtet. Unweit dieſes kleinen Tempels führt eine ziemlich feſte Brücke über den Kerdut, an welchem Fluſſe die Zehntauſend gelagert waren. Die Bäder Taraboſan's, meiſt von griechiſcher Arbeit, ſind von Marmor und von eleganter Bauart.

Die Stadt Siwas enthält merkwürdige Alterthümer. Man ſieht dort Ueberbleibſel einer Veſte, die von den Griechen angelegt ſeyn ſoll. Die Stadt war bereits zu Xenophons Zeit befeſtigt, aber die vorhandenen Mauern ſcheinen eher der Byzantinerzeit als dem Alterthum anzugehören. An den Befeſtigungswerken bemerkt man einige Säulentrümmer, aber ohne Inſchriften.

In der Nähe von Amaſia (Strabo's Geburtsort) ſah Fontanier eine künſtliche Grotte, 35 Fuß hoch, 30 Fuß breit, rundumher ein Gang; drei in den Felſen gehauene Stufen führen in die Höhle. Ueber dem Eingang lieſt man die Inſchrift ΤΗΣ ΑΡΧΙΕΡΕΙΣ. Der Felſen iſt ein polirter Marmor, welchen die Bewohner Amaſia's Spiegelſtein nennen. Auf dieſem Felſen erkennt man die Spur von Malereien, unter andern die ziemlich richtig gezeichnete Figur eines Mannes, der einen Turban trägt und deſſen Haupt mit einem Heiligenſchein umgeben war. Im Innern der Grotte ſollen zwölf ähnliche, beſſer erhaltene Gemälde ſeyn. Die Türken haben in dem Denkmal drei Tage lang ein großes Feuer gebrannt und überdieß den Meißel angewendet, um Alles zu zerſtören, allein das Material widerſetzte ſich ihrer Anſtrengung. Benachbarte Höhlen ſind in Morier's Reiſe durch Perſien beſchrieben. Außer der erwähnten haben frühere Reiſende zwei andere in der Nähe Amaſia's überſehn. Der Lage am Eingange der Gebirgspäſſe nach zu ſchließen, waren die Höhlen Zufluchtsorte, wo man Schildwachen aufſtellte. Vielleicht dienten ſie den Chriſten zur Zeit der Verfolgungen als Aſyl; doch kann man ſie auch für alte Grab-Grotten halten, und letztere Anſicht wird durch ihre Aehnlichkeit mit denen im ſüdlichen Perſien wahrſcheinlich. In der Veſte Amaſia's, welche Fontanier nicht beſuchen konnte, ſollen Bildſäulen und antike Waffen vorhanden ſeyn. Es iſt Schade, daß man in Amaſia keine irgend bedeutende Unterſuchungen und Nachgrabungen vornehmen kann; in wenigen Städten fanden ſich eben ſo gut erhaltene Ruinen von hohem Alter. Indem ich die Geſammtheit der dortigen Denkmäler mit denen von Siwas verglich, konnte ich mich folgender Anſicht nicht erwehren: als die Araber ſich in Caramanien niederließen, lebten wohl das erobernde Volk und die ehemaligen Beſitzer von Zeit zu Zeit in Frieden, man legte alsdann öffentliche Gebäude an, und dieſer Waffenſtillſtand ließ den Barbaren Zeit, die griechiſche Kunſt kennen zu lernen, oder doch Nutzen davon zu ziehen. Dieſer Theil der Geſchichte verdient ein näheres Studium.

Auf der Inſel Scio erkundigte ſich F., ob Alterthümer zu verkaufen wären, und man führte ihn zu einem Antiquar, der ſchöne geſchnittene Steine vorzeigte und kleine Bildſäulen, die er aus den Gräbern nahe der Stadt aufgegraben hatte. Die Bildſäulen glichen denen, die man noch auf Delos findet, waren aber nicht mit Hieroglyphen verſehen. Jede Figur trug ein enge anſchließendes Gewand, die Arme waren an den Leib gedrückt, die Füße ſtanden wider einander auf einem Geſtell, der Kopfſchleier fiel auf die Bruſt herab, die Naſen reichten weit vor. Faſt keine war über 1 Fuß hoch und die Arbeit grob. Unter allen Inſeln des Archipels ſind die in der Nähe von Scio am wenigſten unterſucht. Während F. auf Santorin war, bot man ihm zwei auf Amorzo gefundene Statuenköpfe an, der eine war von ſchönem pariſchen Marmor. „Nichts wäre leichter geweſen, als unter der türkiſchen Herrſchaft eine Menge Alterthümer einzuſammeln; ein Kriegsſchiff hätte dazu hingereicht. Hieran dachte man aber erſt, als die Ausführung nicht mehr möglich war; auf Befehl der griechiſchen Regierung dürfen keine Alterthümer mehr außer Landes gebracht werden.“

Digitized by Google

N°. 80.

Kunſt-Blatt.

Donnerſtag, 7. Oktober 1830.

Ueber das Techniſche der Glasmalerei.

(Beſchluß.)

Als Neri, nach dem Anfange des ſiebzehnten Jahrhunderts, die Kunſt und das Geheimniß, Farben für Oelmalerei und Glasmalerei nach früherer Art zu bereiten, kund gab, ſo ſchrieb er blos als Chemiker und für Chemiker. Es ſcheint, er habe den Maler wollen ignoriren laſſen, daß er lehre, Malerfarben bereiten. Er wollte auch nicht die Kunſt, Glas zu machen, lehren; denn er ſpricht weder von den dazu erforderlichen Handgriffen, noch von dem dazu nöthigen Werkzeuge. Es mag daher wohl deſſen, zuerſt in Lateiniſcher Sprache verfaßte Schrift, urſprünglich, eine Inſtruction für Klöſter geweſen ſeyn, welche nur als Manuſcript cirkulirte. Als nun dieſelbe im Jahre 1612 durch Kunckel im Druck erſchien und dadurch bekannt wurde, waren ſchon die Maler an andere Farbenarten gewöhnt, und wußten Neri's Vorſchriften nicht mehr zu würdigen. Ja ſelbſt Kunckel ſcheint nicht beachtet zu haben, daß ſolche für Oel- und Glasmalerei dienen können, indem er ſeinem Buche eine Zugabe, über die Glasmalerei, von einem Glasmalermeiſter jener Zeit verfertiget, beigefügt hat, wo dieſe ſchon, wie es ſcheint, alles mit Bleiglas abthun wollten, und daher ſchon weſentlich von der alten Art abgegangen waren. Denn früher brannte man kieſel-alkaliſche Glasfarben auf, wovon keine, die Schattenfarbe ausgenommen, von Mineralſäuren angegriffen wird. Ja ſelbſt die Schattenfarbe der ältern Glasmaler iſt bei weitem nicht gegen die Säuren ſo empfindlich, wie die heutigen, ſie war kieſel-alkaliſch, und nur deswegen von Mineralſäuren zerſetzbar, weil die färbenden Metalloxyden vorſtehen, aber nicht weil ſie in anſchmelzendem Bleiglaſe aufgelöſt waren. Auch nicht alle Schattenfarben der Alten wurden von den Mineralſäuren angegriffen, ſondern nur diejenigen, welche zu wenig aufgebrannt waren, das iſt, welche auf zu leichtflüſſiges Glas, welches man daher zu ſehr ſchonen mußte, aufgebrannt, oder die von gemeinen Arbeitern zu wenig gebrannt waren. Dieſe Empfindlichkeit für Mineralſäuren iſt in jetzigen Zeiten ein Uebelſtand der Glasmalerei, welchem abgeholfen werden kann und muß, und welcher der Arbeit der Herren Bühler, Müller, und Helmle, ſo wie auch den Dresdner Glasmalerei-Fabrikanten, ſehr vieles von ihrem Werthe benimmt.

Die Schattenfarbe aus Bleiglas ſchwellt auf und wird löcherig oder körnig, wenn ſie, auf dem Kalk liegend, aufgebrannt wird, ſo daß, um dieſen Uebelſtand zu umgehen, gewöhnlich zu ſchwach gebrannt wird, und nun das ſchöne rothe Ueberfangglas, welches von der Glashütte verſchrieben worden war, und die Kunſt des Zeichners, der ein Bild Raphaels wiedergiebt, was aber von der Glasbrennerei ganz unabhängig iſt, die Lob-Erndte beſtellen müſſen.

Die Vorſchriften über das Glasmalen und Brennen, in Kunckels Zugabe, ſind in mehrere Kunſtbücher aus der erſten Hälfte des achtzehnten Jahrhunderts, eben ſo verworren und ungereimt vorgetragen, übergegangen; ſelbſt Levieil, welcher 1774 ſchrieb, hat ſie aufgenommen und deren Unſinn, durch vermeintliche Verbeſſerung mit Borax und Salpeterfluß, vermehrt. Ein Buch, „der Curioſen Kunſt- und Werkſchule", erſter Theil ꝛc., Nürnberg b. Joh. Ziegers 1696 und ebendaſ. 1732, liefert Kunckels Vorſchriften weniger verworren und leichter faßlich und iſt deßhalb dem Kunckel'ſchen vorzuziehen. In neuern Zeiten haben ſich mehrere chemiſche Zeitſchriften und die Herren Loiſel, Lenoir, Clouet, Brogniart und Andere der Sache angenommen, aber ohne eben die Glasmalerei zu lehren.

Die Zeichnung des zu malenden Glasgemäldes wurde zuerſt auf Papier gebracht, damit Muſter für die verſchiedenen nach den Hauptconturen oder ſtarken, ſcharfen Schatten zu formenden Glasſcheibe-Stücke nur geſchnitten werden konnten. Dieſe erhielten durch Abkräuſeln und vorläufiges Abſtrengen mit einem glühenden Kölbchen die gehörige Figur. Nun wurde das Glasſtück abgerieben, gereiniget, wohl auch alles matt polirt, und zuerſt wurde die nöthige Schattenfarbe oder Tinte aufgetragen und vertieft oder durch Auskratzen beleuchtet. Es ſcheint, nach dem angeführten Kunſtbuche S. 395, die ſtärkern Zeichner haben, nach Kupferſtecherart, vorgezogen, gegenſeitig zu zeichnen, ſo daß ſie zuerſt das Bild auf die eine, mit Gummiwaſſer überzogene und getrocknete Glasfläche gezeichnet haben, wovon es, ſammt dem Gummi, wieder

Digitized by Google

abgewaſchen wurde, wenn es mit Schattenfarbe, auf die andere Fläche ausgezeichnet, fertig war. Dieſe Tintenfläche wurde nun durch Alaunwaſſer gezogen, wodurch die Zeichnung nach Abtrocknen ſo fixirt wurde, daß auf der gegenſeitigen Fläche die Farben leichter aufgetragen werden konnten, ohne verwiſcht zu werden. Denn mit zu vielem Gummi kann man die aufgetragene Farbe nicht halten machen, ohne daß ſie bei dem Aufbrennen abſpringen würde. Es wurde nämlich dieſe wie die Tintenfarbe, mit leichtem Gummiwaſſer aus halb arabiſchem, halb Tragant-Gummi verſetzt, aufgetragen. Nun wurden die Glasſtücke in die Brennpfanne eingelegt, wozu reiner, abgelöſchter Kalk, mit wohl ausgebrannter und ausgelaugter Holzaſche, zu gleichen Theilen und wohl getrocknet, auch alles erwärmt, vorzüglich dient. Der Kalk wird, vermittelſt eines Brettchens, glatt und eben gedrückt, ehe man das Glasſtück auflegt, und nun wird mit der gehörigen Vorſicht gebrannt und erkältet. Man brannte nach dem Geſichte, oder nach Trichtern, oder nach Jüten, das iſt nach Kalkfunken, wenn der Kalk glühet, daß die ausgetriebene Luft Kalktheile mit austreibt. Die Alten brannten nicht leicht mehr als zwei Hauptfarben auf ein Glasſtück. Für roth und weiß wurde der rothe Ueberfang an der Stelle, welche weiß ſeyn ſollte, abgeſchliffen, oder abgeſchmergelt, und man konnte ſie mit Kunſtgelb beſtreichen, wenn ſie gelb ſeyn ſollte. Für blau und weiß wurde die Stelle, welche weiß ſeyn ſollte, nicht mit blau bemalt, und wenn ſie gelb ſeyn ſollte, ſo wurde kunſtgelb, nach der Vorſchrift in Kunckels Zugabe, aufgetragen. Für die hellblaue oder meergrüne Farbe, die violette, braunſteinrothe anzubringen, verhielt man ſich wie mit der blauen Farbe, nach Neri's Vorſchriften in dem 2ten und 3ten Buche verfertiget; ja wohl nicht beſſer noch nach denjenigen in dem 6ten Buche, Cap. 93 u. folg., wo aber das Zinnoxyd wegbleiben muß. Es laſſen ſich auch dieſe Farben mit einander zu dem Marmoriren anwenden. Es ſcheinen doch die Alten in ſeltenen Fällen eine Ausnahme gemacht und auch ein Glasſtück zweimal gebrannt zu haben, um z. B. durch gelb gegen blau geſtellt, die grüne Farbe hervorzubringen, wofür man früher durchgefärbtes Glas, und in dem ſiebzehnten Jahrhundert Bleiglas genommen hat. Für ſolche Fälle ſind die ſchwerflüſſigen Farben zuerſt, und die weniger Feuer erfordernden Farben, wie Gelb, Röthelroth oder Leibfarbe, nachher eingebrannt worden; auch Stellen, welche weniger durchſichtig und matt geſchliffen erſcheinen ſollen, können, ſtatt ausgeſchmergelt zu werden, vermittelſt einer, wie das Kunſtgelb, aufgetragenen und aufgebrannten Miſchung von Gips und Flußglas, zu gleichen Theilen, dieſe Tinte erhalten, oder man trägt Schattenfarbe auf die Gegenſeite der Conturen.

In der Vorausſetzung, daß der Liebhaber durch die angeführten Schriften, und das Beſchauen und Unterſuchen alter gemalter Fenſter, ſchon ſo viel Kenntniſſe erlangt habe, um dieſen Aufſatz beurtheilen zu können, will ich nun noch einiges Eigenthümliche beiſetzen.

Wenn die Glasſtücke abgeſchmergelt und deren abgekräuſelte Ränder abgerundet ſind, ſo thut man wohl, ſie, mit Stroh oder Papier umwickelt, in laues Waſſer zu bringen, zu ſieden und wieder in dieſem Waſſer erkälten zu laſſen; das Nämliche iſt auch zuträglich nach dem Einbrennen. Glasſtücke mit ſpitzen Ecken ſpringen gerne, mehrere Tage noch, nachdem ſie gebrannt ſind; man ſoll daher ſolche Ecken vermeiden.

Wenn in heutigen Zeiten Glasmaler ſich rühmen, daß ſie größere Glasſcheiben einbrennen und dieſelben mit mehreren Farben bemalen können, daß ſie auch die nämliche Glasſcheibe mehreremale in das Glühefeuer bringen, ſo glaube ich es wohl; aber ich meine, man ſolle, ehe man ſich bemüht, die alte Kunſt zu übertreffen, ſuchen, darin eben ſo weit zu kommen, wie die Alten waren. Man ſoll beſtimmt wiſſen, was man will, ob man die alte Kunſt wieder aufbringen, oder eine neue aufſtellen will.

Das Verfahren, rothes Ueberfangglas zu verfertigen, iſt wieder eingeführt; durchgefärbtes, durchſcheinendes Glas von allen Farben kann man machen; das Verfahren, Kunſtgelb von ſtärkerer und blaſſer Farbe zu erhalten, iſt bekannt; ſchwarze, rothe, violette, gelbe, blaue und grüne Smalten, auf einer Seite aufzubrennen, werden nach den Vorſchriften von Neri gemacht; man kann dieſelben nach Bedarf mit mehr oder weniger Bleiglas, nach den Vorſchriften in Kunckels Zugabe verſetzen, um ſie leichtflüſſiger zu machen, doch mit der Vorſicht, ſie nicht dadurch gegen Mineralſäuren empfindlich zu machen. Blaue Smalte oder meergrüne, mit Zuſatz von etwas wenigem mit durch Kunſtgelb gefärbtem weißem Glaſe, gibt auch Grün.

Es iſt alſo alles gethan und ausgemittelt und es hält nur noch an dem *fabricando fit faber*.

Für Contour-Schatten oder Tinten-Farben iſt das ſchwarze Schmelzglas, welches man für die Ziffern auf Uhrenzifferblätter bereitet und *noir d'heure* nennt, ſehr gut; es muß aber von der feinſten Sorte ſeyn.

Man kann dieſe Farbe auch auf folgende Art bereiten:

Man nehme Glas, böhmiſches oder Cryſtallglas 8 Theile Gewicht.

Bleiglas aus Kieſel 1 und Bleioxyd (Menning) 3 Theile. 1

Laugenſalz. 3

Kalk, gebrannte Knochen, Feldſpath oder Zinnoxyd 1

Oxyde zu färben, Zafer, Kupfer, Eiſen, Braunſtein, wohl auch Spießglas; von jedem gleich viel, mehr oder weniger unterſchiedenartige Nuancen zu erhalten; aber immer in dem Verhältniß, daß die Oxyde zuſammen nur zwei Theile ausmachen 2

—

15

Digitized by Google

Ein anderer Fluß für Aufnahme von Oxyden iſt:

Kieſel	. . . .	4 Theile.
Menning	. . . . . .	1 Theil.
Laugenſalz	. . . . .	5 Theile.
Färbendes Oxyd	. . .	½ Theil.

Oefteres Umſchmelzen macht die Farben beſſer und durchſcheinender; ſie ſchmelzen auch ſchöner auf. Auch ſind die Farben ſchöner, wenn die Metalle als Nitrates oder als Muriates, oder als Niederſchläge aus Auflöſungen davon, beigeſetzt werden.

Röthel, rothes Eiſenoxyd, Keſſelbraun, Galmey, Ocker u. ſ. w. geben röthliche oder braune Nuance, die aber gerne im Feuer ausbrennen. — Aus ſchwefelſaurer Eiſenauflöſung, mit Horn oder Kieſelfeuchtigkeit, gefülltes Eiſenoxyd, iſt etwas haltbarer.

Kunckel'ſches rothes Glas, mit Goldpurpur gefärbt, mit obigem Fluße zuvor geſchmolzen, gibt ſchöne Leib- oder Fleiſchfarbe. Die Alten kannten aber das mit Gelbpurpur gefärbte rothe Glas noch nicht für die Glasmalerei.

Kunſtliteratur,

Ludwig von Winkelmann's, Edlen auf Uermitz, neues Malerlexikon, zur näheren Kenntniß alter und neuer guten Gemälde, nebſt den Monogrammen. Zweite umgearbeitete Auflage von Joſeph Heller. Augsburg und Leipzig, Jeniſch und Stage, 1830. 334 S. 8.

Im J. 1779 gab Hr. v. Winkelmann zuerſt ein kurzes Malerlexikon heraus, darauf im J. 1781 ſein Malerhandbuch, unter dem Titel: „Handbuch zur näheren Kenntniß alter und guter Gemälde, zur geſchwinden Einſicht für Kunſtliebhaber, zur Bequemlichkeit für Reiſende, als ein Sackbuch dienend.“ Aus Beiden entſtand das im J. 1796 erſchienene neue Malerlexikon, worin W. eine größere Vollſtändigkeit beabſichtigte; indem er zugleich die Monogramme und ein Verzeichniß der Künſtler, nach den Fächern, in denen ſie ſich ausgezeichnet, hinzufügte. Bei dem damaligen Zuſtand der Kunſtforſchung in Deutſchland waren keine hohen Forderungen an ein ſolches compendiöſes Werk zu machen, die Brauchbarkeit deſſelben für unſre Zeit aber iſt keineswegs, wie Hr. Heller in der Vorrede ſagt, dadurch bewährt, daß jetzt die zweite Auflage davon erſcheint; es kommt darauf an, ob es unſren jetzigen Bedürfniſſen entſpricht. Von einem guten, compendiöſen Malerlexikon darf man heutzutage billig erwarten, daß es nicht allein korrekt, genau und vollſtändig, ſondern auch aus einem richtigen Standpunkte der Kritik bearbeitet ſey. Wer begnügt ſich z. B. heutzutage noch mit folgendem Artikel (wir wählen den erſten beſten, der uns in die Hand fällt). Alte Ausg. 1796: „Corregio, „oder Anton de Allegri, ein Modeneſer Künſtler, ein „glückliches Malertalent, ſo ſich ſelbſt gebildet hat. Ein „Meiſter des friſchen Colorits und des Helldunkeln, ein „Künſtler in Verkürzungen; ſein Fleiſch iſt wahre Natur, „ſeine Figuren ſind ungemein reizend und lächelnd, ſeine „Haare ſchön, ſeine Gewänder natürlich geworfen, in allem herrſcht ein feiner Ausdruck; ſein Pinſel iſt markigt „und ſeine Farben ſanft und unkenntlich geſchmolzen, erhaben in ſeiner Compoſition, doch dürfte die Zeichnung „richtiger ſeyn; geb. 1494. † 1534. Seine Werke ſind „meiſtens geiſtlich oder poetiſche Gedichte.“ In der neuen Ausgabe iſt er nun nicht beſſer geworden: „Corregio „(ſoll heißen Correggio) oder Anton de Allegri — „(Antonio Allegri) — ein Modeneſer und einer der vorzüglichſten Künſtler, beſonders in Darſtellungen von „geiſtlichen und weltlichen Geſchichten, ſowohl in Oel als „in Alfresko (ſoll heißen Alfresco, oder beſſer a „fresco oder in fresco). Alle ſeine Werke tragen das „Gepräge hoher Vollendung. Er war ein Meiſter des „friſchen Colorits und des Helldunkeln, ein Künſtler in „Verkürzungen, ſein Fleiſch iſt wahre Natur, ſeine Figuren ſind ungemein reizend und lächelnd (alle?), ſeine „Haare ſchön, ſeine Gewänder natürlich geworfen, in „allem herrſcht ein feiner Ausdruck; ſein Pinſel iſt markigt und ſeine Farben ſind ſanft und unkenntlich (ſoll „heißen unmerklich) geſchmolzen, (er iſt) erhaben in ſeiner Compoſition, doch dürfte die Zeichnung richtiger „ſeyn, geb. zu Correggio 1494, † 1534.“ Wer erkennt aus dieſen Angaben den Correggio? Etwas von Colorit, Helldunkel, Verkürzungen, Fleiſch, Figuren, Mienen, Haaren, Gewändern, Pinſel, Farbenſchmelz, dann wieder etwas von Compoſition, Zeichnung — aber nichts von der Richtung des Meiſters und dem Charakter ſeiner Werke in Hinſicht des Gedankens und der Auffaſſung von ſeinem Verhältniß gegen ſeine Zeit und ſeiner Bedeutung in der Entwicklung der Kunſt. Jene altväteriſche Manier, äuſſerliche Kennzeichen aufzuzählen, womit ſich ſo oft die ſogenannten Kunſtkenner breit machten, genügt uns nicht mehr. Wir wollen den Hiſtoriker auch auf hiſtoriſchem Standpunkte, ſelbſt in den kürzeſten Andeutungen, ſehen. In derſelben ungenügenden Weiſe und zum Theil noch viel flüchtiger ſind auch die neuern vom Herausgeber hinzugefügten Artikel behandelt. Zum Beiſpiel:

„Cornelius, Peter, ein Düſſeldorfer, jetzt Direktor der Akademie zu München, gehört unter die größten „jetzt lebenden Hiſtorienmaler in Oel und Alfresko. Er „bildete ſich zu Düſſeldorf und ſpäter zu Rom, nach den „größten Meiſtern, und ahmte früher ſehr die altdeutſchen und altitalieniſchen nach. Seine Werke, beſonders „in Fresko, zeichnen ſich durch eine reiche und großartige

Digitized by Google

„Compoſition, richtige Zeichnung und ſchönes Colorit „aus.“ Iſt hiemit etwas von Cornelius Eigenthümlichkeit bezeichnet. Und warum ſind gar keine Werke von ihm genannt? Ein anderes Beiſpiel: „Wach, Carl, „Hiſtorien- und Porträtmaler zu Berlin, hat eine rich„tige Zeichnung, hübſche Compoſition und ſchönes Colo„rit.“ Oder: „David, Jakob Ludwig, einer der be„ſten franzöſiſchen Hiſtorienmaler neuerer Zeit, Gründer „der jetzigen Schule. Er ſtellte gern Scenen aus der rö„miſchen und vaterländiſchen Geſchichte dar, faßte die „Natur genau auf; in ſeinen Werken herrſcht Leben und „Bewegung; ſeine Zeichnung iſt richtig; doch wirft man „ihm Mangel im Colorit und im Ausdrucke vor. Geb. „zu Paris 1748, † zu Brüſſel 1825.“ — Solche Artikel könnte man aufs Gerathewohl oder vom Hörenſagen ſchreiben; der Vf. hätte doch wenigſtens ſagen ſollen, welches denn der Charakter von Davids Werken und der von ihm gegründeten Schule ſey? Gerade die Hauptſache, die Nachahmung der antiken Plaſtik, die er in die Malerei eingeführt, iſt übergangen.

Auch das Unbefriedigende hat dieſe neuere Ausgabe mit der älteren gemein, daß nirgends die Werke der Maler genannt ſind. Freilich läßt ſich dies nicht bei ſolchen verlangen, welche nur Staffeleigemälde und Bilder untergeordneten Inhalts geliefert haben, wohl aber bei Meiſtern, deren Werke von großer Ausdehnung und Celebrität ſind, wie Rafael, Mich. Angelo ꝛc. Hierin hätte Ticozzi's kurzes Lexikon zum Muſter dienen können, welches dieſer Forderung faſt durchgängig auf eine ſehr verſtändige Weiſe entſpricht. Wäre auch der Band dadurch noch einmal ſo ſtark geworden, die Verlagshandlung und das Publikum hätte ſich dabei wohl befunden.

Auf neuere Forſchungen iſt ebenfalls nicht überall Rückſicht genommen; ſo iſt bei Martin Schön ohne weiteres angegeben: Geb. zu Kolmar um 1420, † 1484, während das Geburtsjahr zweifelhaft, und durch die Inſchrift des von Bartſch bekannt gemachten, jetzt in Schleißheim befindlichen Bildniſſes das J. 1499 als Schongauers Sterbejahr anerkannt iſt.

Fragt man endlich, welche Vollſtändigkeit das Werk in der neuen Ausgabe erhalten habe, ſo läßt ſich darauf auch nichts Tröſtliches antworten. Zwar ſind manche neuere Künſtler hinzugefügt, aber bei weitem nicht alle wichtigen und ausgezeichneten. So fehlt Johann Jakob Dorner, (während von deſſen Vater Jakob fälſchlich angegeben iſt: er lebe noch als Direktor der Akademie in München), ferner: Peter und Heinrich Heß, Robert von Langer, Leybold, die beiden Olivier, Schick, Seele, Wächter, J. M. Wagner u. A. Selbſt unter den älteren vermißt man noch viele Bedeutende. Sehen wir aufs Gerathewohl unter G. nach, ſo fehlen hier allein an Italienern, um nur die vorzüglichſten zu nennen: Gaddi, Gambara, Rafaellino del Garbo, Della Gatta, Bernardo Gatti, Genga, Gbezzi, Ridolfo Ghielandajo, Gimignani, Odeeigi da Gubbio, Fermo Guiſoni u. A., die eben ſo gut wie Grevennbrock, Griffier, Grimaldi, Grimmer ꝛc. hätten genannt werden müſſen.

Die Monogramme, die in der erſten Ausgabe als Anhang gegeben waren, hat Hr. H. zur größern Bequemlichkeit des Leſers in den Text aufgenommen. Der Druck iſt nicht fehlerfrei. So ſteht: Laverence, ſtatt Lawrence; Gaisdorough, ſtatt Gainsborough; Rhonberg, ſtatt Rhomberg; Peruzino, ſtatt Perugino. — Dergleichen findet ſich öfter, ſollte aber in einem Buche nicht vorkommen, welches nicht in Eile, wie eine Zeitſchrift, gedruckt zu werden braucht.

G.

Neue Kunſtſachen.

Baaden, 24. Aug. 1830.

Unter den Tauſenden von Fremden, welche dieſen reizenden Kurort jährlich beſuchen, zählt man gewöhnlich auch eine Menge von Künſtlern und Dilettanten. Zwei franzöſiſche Maler, Laurent und Pingret, erregten in dieſem Sommer große Aufmerkſamkeit. Der erſte iſt Landſchafter; er faßt die Natur mit ſinniger Treue auf; ſeine Producten ſind zwar nur leicht ausgeführt, aber mit Geiſt und Geſchmack. Auch haben ſeine Formen mehr Beſtimmtheit und Charakter, als man in den landſchaftlichen Arbeiten ſeiner Landsleute gewöhnlich zu finden pflegt. Er hat ſich auſſerdem als Schriftſteller ausgezeichnet, und ſein Cours de la peinture, von welchem zwei Hefte erſchienen ſind, welche die Linear- und Luftperſpektive enthalten, iſt ein vortreffliches Werk und verdiente auch in Deutſchland bekannt zu werden.

Pingret iſt Porträtmaler. Seine Köpfe haben meiſt nur die Dimenſion eines Miniaturbildes, aber es iſt Leben und Ausdruck darin und die Aehnlichkeit gelingt ihm oft bis zur Täuſchung. Er liebt es, ganze Figuren zu malen, die er bisweilen, beſonders bei Kinderporträten, gar anmuthig zu gruppiren weiß. Pingret iſt ein wackrer Zeichner und wohl in der Perſpektive erfahren, wie an ſeinen meiſt landſchaftlichen Beiwerken ſich zeigt. Nur ſcheinen uns ſeine Bilder, in einzelnen Theilen, zu ſehr tockirt, was, bei dem geringen Umfange deſſelben, keine gute Wirkung macht; auſſerdem hat ſein Colorit Kraft und Harmonie und iſt friſch und blühend. Beide Künſtler fanden in Baaden volle Beſchäftigung, da ſie ihre Preiſe ſehr billig ſtellten.

Digitized by Google

N°. 81.

Kunſt-Blatt.

Dienſtag, 12. Oktober 1830.

Ueber Genremalerei und die Genrebilder von Pflug in Biberach.

Der Maler Pflug in Biberach hat die dießjährige Kunſtausſtellung in Stuttgart mit einer Reihe von Bildern beſchenkt, welche nicht blos wegen ihres dem Volkskreiſe entnommenen Gegenſtandes jederzeit die Aufmerkſamkeit einer Menge von Beſchauern aus allen Ständen auf ſich zogen, ſondern auch durch ihre charakteriſtiſche Trefflichkeit als Kunſtwerke ſich den ſtolzen Beifall jedes patriotiſchen Kunſtkenners erwarben. Auch ſind dieſe ſämmtlichen Gemälde bereits theils von S. M. dem Könige von Würtemberg, theils von Privatperſonen, theils von dem Würtembergiſchen Kunſtverein in Stuttgart angekauft. Herr Pflug iſt, wie verlautet, ein junger Mann. Daß er energiſche Jugendkraft beſitze, beweiſt die Fülle von Anſchauungen, die er mit großer Lebendigkeit auf einem Blatte zu vereinigen weiß; ebenſo das Beſtreben, ſich in der techniſchen Seite ſeiner Kunſt zu vervollkommnen; wofür die bedeutenden Fortſchritte zeugen, die er in ſeinen neneſten Leiſtnngen zu Tage gelegt hat. Da es ſich hier von einem wahrhaft originellen Talente handelt, ſo halte ich mich, obgleich ſonſt in durchaus keiner näheren oder entfernteren Berührung mit dem Künſtler ſtehend, zur Hinweiſung des weiteren deutſchen Publiknms auf den Meiſter und ſeine intereſſanten Arbeiten verpflichtet.

Es pflegt freilich, insbeſondere in dieſen gegenwärtigen Zeiten, und zumal von Künſtlern, die ſich anderen Richtungen der Malerei widmen, über den Genrebildern der Stab gebrochen zu werden. Die Kunſt, wiſſen ſie zu declamiren, ſey ein Ideales. Daher müſſe ſie den Geiſt immer zu Ideen erheben. Sie dürfe ſich nicht in der Hefe des Volkslebens gefallen. Sie müſſe den Menſchen die gemeine Wirklichkeit und das tägliche Treiben und die gewöhnliche Geſellſchaft vergeſſen machen, müſſe ihm das Daſeyn in ſeinen größeren Verhältniſſen, den Beruf in ſeinen ernſten Anforderungen, die göttliche Weltregierung in ihren frohen Vergeltungen und in ihren ſtrengen Gerichten vor das Auge rücken. Dafür ſey aber allein der Ideenkreis der alten Mythologie oder des chriſtlichen Glaubens, allegoriſche und geſchichtliche Darſtellung geeignet.

Solche Aeußerungen beurkunden ſtets eine mangelhafte Vorſtellung von dem Gebiete der wahren Kunſtthätigkeit und einen ſehr begrenzten Begriff von dem, was Idee, Leben und Geſchichte heißt. In der ganzen Sphäre der Menſchheit iſt für den, welcher Augen hat um zu ſehen, nichts Bedeutungsloſes, nichts, was nicht unter irgend eine Idee ſich bringen ließe und unter irgend einem Geſichtspunkte einen Vorwurf für künſtleriſche Auffaſſung und Darſtellung darböte. Nicht dasjenige iſt gemein, was nicht gerade den höheren Ständen angehört, oder was nicht auf den Tafeln der Univerſal- oder Spezialgeſchichte verzeichnet ſteht, oder was in den gewöhnlichen Kreiſen des Lebens, in einſamer Kammer, in lauter Schenke, auf geräuſchvollem Markte u. ſ. w. vorgeht; ſondern einzig dasjenige, was eine gemeine Geſinnung verräth und was ohne Beziehung auf eine tiefer liegende Idee dargeſtellt worden war. Die Vorſtellungen und Empfindungen inniger Demuth und Frömmigkeit, treuer Liebe, ſtillen Glückes und gemeinſamer Zufriedenheit, ernſten Fleißes im Berufe, munterer Laune im Genuſſe, hohen Vertrauens in Gefahr, Kummer, Krankheit oder Tod — finden in den Stillleben und kleinen Scenen einen eben ſo wahren und lebendigen Ausdruck, wie auf einem hiſtoriſchen Tableau. Das Leben, wie es iſt in ſeinem bunten Reichthum, Wechſel und Verkehr, tritt offenbar nirgends ſo vielſeitig auf, als auf dem Bilde, welches das Drängen und Treiben der Intereſſen, Sorgen und Neigungen in Gaſſen und auf Märkten, bei Volksbeluſtigungen, Proceſſionen u. d. gl. veranſchaulichen ſoll. Und ſage Keiner, daß hier nur gemeine Wirklichkeit ſey und ſeyn müſſe, daß hier vorzugsweiſe und einzig nur die niedrigen Geſinnungen, die ſinnliche Luſt und rohe Leidenſchaft hervorbreche und dem Künſtler zum Motiv gegeben ſey. Das gewöhnliche Leben ſelbſt iſt ſo verworfen nicht, daß es nur ſchlechte Charaktere und widerliche Bilder auf irgend einer Stufe menſchlicher Weſen aufwieſe. Im Gegentheile iſt eine ſolche Miſchung des Geſunden und Kranken, des Starken und Schwachen, des Edlen und Ver-

lehrten, des Hohen und des Niedrigen allenthalben wahrzunehmen, daß gerade ſie, dieſe Miſchung und Mannigfaltigkeit der Naturen und Erſcheinungen, an und für ſich ſchon den Geiſt beſchäftigt und die Phantaſie mit der Idee der Unendlichkeit befruchtet; das Fehlerhafte, Gemeine und Unwürdige ſtößt in der einzelnen Erſcheinung zurück und ſtört wohl auch den Eindruck des Edleren, wenn man Beides nach einem beſchränkten Maßſtabe einander gegenüberhält, aber es wird dem von einem höheren, umfaſſenderen Standpunkte aus Urtheilenden von dem Beſſeren, das ihm gegenüberſteht und darauf einwirkt, überſtrahlt und erſcheint ſo zugleich in dem durch das moraliſche Weltgeſetz begründeten allmähligen Durchgang zum Höheren. Inſonderheit legt die joviale Seite des menſchlichen Lebens und der bürgerlichen Geſelligkeit, und dies zumal unter dem deutſchen Volke, eine Fülle von natürlicher Gutmüthigkeit und Laune dar, die auch unter der derben Erſcheinung und oft rohen Hülle, beim Uebermaße der Luſt und des Genuſſes unverkennbar bleibt. Dieſes Reinere und Edlere, das, ſeiner innerſten Verwandtſchaft nach, nicht ſelten auch äſthetiſch ſchön iſt, oder doch zu äſthetiſcher Behandlung ſich eignet, wird der ſinnige Künſtler gerne auffaſſen und eine Komik nicht verwerfen, welche die Natur und das Leben ſelbſt ihm darbietet in dem verbundenen Gegenſatze der ernſten und der heiteren Maske. Und wo ſpricht ſich der Nerv aller muntern und ernſten Kunſt, Humor und Ironie, unmittelbarer aus, als in ſolchen Darſtellungen, die, dem Leben und den Sitten der Geſellſchaft, dem Treiben und Weſen ihrer einzelnen Stände entnommen, nicht leere Poſſen und dürren Witz der Phantaſie, ſondern das Lächerliche, das in den Verirrungen des Lebens liegt, den Widerſpruch, in welchen ſich der Menſch mit ſich ſelbſt gebracht hat, den wehmüthigen Spott der geſunden Vernunft und des religiöſen Gefühls über alles Unheilige und Zweckwidrige zeigen? Der Geizige in ſeiner reichen Armuth, der Frömmler in ſeinem ſcheinheiligen Auftreten, der Schwelger auf der Schwelle des Ueberdruſſes, der Faulenzer auf dem Strohlager der Langeweile, der Betrüger im Augenblicke des Entdecktwerdens, im Zuſtande der Verzweiflung, — ſie ſind, von dieſer moraliſchen Seite aufgefaßt, in der That künſtleriſcher Behandlung werth. Und zudem kann der inniger fühlende Meiſter den tiefſten Humor in wenigen Figuren repräſentiren, wenn er den Schmerz des Patriotismus im unterdrückten Vaterlande unter Trümmern alter Größe, die Sehnſucht und den Stolz des verfolgten, aber nur deſto ſeligeren Glaubens u. dgl. mit hiſtoriſchen Anklängen an Frankreichs Hugenotten, Griechenlands Palikaren u. ſ. w. ausſpricht.

Wer nun den Genremaler als ſolchen unbedingt hintanſetzt, als ſey ihm die Idee und das Ideale der Kunſt etwas Fremdes, als könne er das Leben in ſeiner Bedeutung, die Menſchheit in ihrer Beſtimmung und Würde, die Welt in ihrem geiſtigen Reichthum nicht auffaſſen noch wiedergeben; der kommt von falſchen Vorausſetzungen auf irrige Behauptungen und Schlüſſe, wie dies nothwendig in dem Charakter jeder Einſeitigkeit liegt. Der wahre Genremaler wird den Zweck und das Weſen der Kunſt ebenſo würdigen und in ſeinem Wirkungskreiſe ihren Anforderungen ebenſo dienen können, wie in dem ſeinigen der Hiſtorienmaler. Er wird vielleicht nicht immer ſo unmittelbar, wie dieſer, einen moraliſchen oder religiöſen Effekt hervorrufen, weil er nicht die Großthaten der Helden der Menſchheit, ſondern die allgemeine Geſchichte in individuellen Zügen und Ereigniſſen zeichnet. Aber der unmittelbar moraliſche und religiöſe Effekt iſt auch durchaus nicht das erſte Merkmal vom Werthe eines Kunſtwerkes; ſondern ſeine innere Wahrheit und Harmonie, ſeine Uebereinſtimmung mit der Natur und mit den leitenden Ideen des Menſchenlebens gibt ihm vor allem Andern ſeine Bedeutung; und dadurch bringt mittelbar jedes Kunſtwerk einen befriedigenden und erhebenden, erſchütternden oder rührenden Eindruck auf die Seele des Beſchauers hervor. Nicht davon zu reden, daß der gerühmte moraliſche Nerv der Hiſtorienmalerei nicht ſo durchgängig ſichtbar werde, und daß z. B. ein ſtilles patriarchaliſches Hausleben darin jedem ritterlichen Hoffeſte, eine fromme Rettung der Unglücklichen in einſamer Gegend unzähligen Schlachtenbildern und Blut- oder Mordſcenen vorzuziehen ſey.

Ich bin übrigens weit entfernt, eine ausſchließliche Pflege des Genrebildes gutzuheißen; denn ich verwünſche jede Einſeitigkeit, da ſich die Kunſt nur in allſeitigen Beſtrebungen ihrer hohen Beſtimmung gemäß ausbilden kann. Ich beklage die traurige Folge der unvernünftigen Auffaſſung, welche die Lehren des Chriſtenthums über Gottesdienſt und Götzendienſt in der reformirten Kirche fanden, ſo daß man im ſechszehnten Jahrhundert in der Schweiz kaum ein Porträt zu malen wagte, in Holland nur noch in dem Gebiete des täglichen Volkslebens die gefährlichen Berührungen der Kunſt mit der Religion zu vermeiden hoffte. Gleichſo erkenne ich kein gutes Zeichen in der übermäßigen Hinneigung der Kunſtthätigkeit auf dieſe Seite der Genrebilder in unſerer gegenwärtigen Periode, und glaube, daß die vielen gedankenarmen Bildchen, die man zu ſehen bekommt, wenn ſie noch ſo fein und zierlich mögen ausgeführt ſeyn, am Ende in der bildenden Kunſt dahin führen, wozu es die Nachtreter Roſſini's in der Muſik gebracht haben.

Beide Richtungen ſollen mit gleicher Treue bearbeitet werden; dann wird die Kunſt gedeihen, und die Künſtler werden ſelbſt immer mehr an ſich die Erfahrung machen, wie beide Richtungen, ob auch in der Erſcheinung noch ſo weit von einander verſchieden, doch in ihrem Kern und

Digitized by Google

Weſen ſich nahe begrüßen, ſo daß der gute Genremaler ein Hiſtorienmaler, im Kleinen, im Täglichen und Gewohnten, der gute Hiſtorienmaler ein Genremaler im Großen, Auffallenden und Bedeutſamen ſey.

Dieſemnach iſt nun auch die Aufgabe des wahren Genremalers keine geringe. Er darf ſo wenig als irgend ein andrer Künſtler das Nächſte für das Beſte nehmen, ſondern muß mit geübtem Auge und feinem Urtheile aus der Menge der ihm dargebotenen Erſcheinungen diejenigen herausgreifen, welche der Liebe und der Mühe werth ſind. Die ſicherſten Criterien einer richtigen Auswahl findet er aber in der beſtimmten Wahrheit, darin, daß ein Individuum den Charakter der Gattung getreu ausſpricht oder auf pikante Weiſe denſelben modificirt, darin, daß eine Gruppe, oder ein Kranz von Gruppen, jenen Ausdruck charakteriſtiſcher Wahrheit darbietet. Vieles mag dabei Coſtüme, Lebensſitte, Beſchäftigung, körperliche Haltung und Lage thun, welches Alles in den Bereich des naturgetreueſten Studiums gehört. Vorzüglich iſt es die Phyſiognomik, die den inneren Charakter kund gibt. Am deutlichſten aber muß der Name der Handlung ſelbſt reden; und was dieſen betrifft, ſo muß die beſonnene Faſſung des Künſtlers über der Gruppirung und dem Ineinandergreifen einer großen, reichen Scene eben ſo gebietend und anordnend ſchweben, wie über der einzelnen Figur, die er ſich darzuſtellen vorgenommen hat. Bei Manchem reicht die Kenntniß der allgemeinen Verhältniſſe und Menſchenſitten aus. In den meiſten Fällen aber iſt das Lokale von großem Intereſſe, und daher die getreue Beobachtung der verſchiedenen nationalen Charaktere und Coſtüme dem Genremaler unerläßlich, wo es ihm nicht durch innern Trieb der Naturanlage Beruf geworden zu ſeyn ſcheint, einen einzelnen Charakter, das Leben einer beſtimmten Zeit, Stadt und Gegend, oder gar eines einzelnen Standes vorzugsweiſe zu erfaſſen und zu behandeln. Nun ſind wir nach unſeren einleitenden Erörterungen zu der Stelle gekommen, von wo uns die Bezeichnung des Talentes und der Vorzüge des genannten Malers, in welchem ſeine Vaterſtadt ihren ſchwäbiſchen Teniers verehren darf, nach der eigenen unmittelbaren Anſchauung erlaubt iſt.

Das erſte Bildchen, von welchem wir ſprechen, iſt dasjenige einer alten Frau, die in ihrer getäfelten Stube, mit Stricken beſchäftigt, an einem großen Tiſche ſitzt und in freundlichem Ernſt ihre ehrwürdigen Blicke nach dem Beſchauer wendet. Der Künſtler hat dazu das Porträt ſeiner Mutter gewählt. Die Haltung, das Coſtüme, die Phyſiognomie frommer Gutherzigkeit iſt vortrefflich, um eine ehrſame Bürgersfrau der alten ſchwäbiſchen Stadt — ehedem Reichsſtadt — Biberach darzuſtellen. Auf dem Tiſche liegt das Brot und die Scheere des fleißigen Mütterchens. Zur andern Seite des Zimmers befindet ſich auf einem Geſtell neben dem Tiſche ein Eſſigfaß mit den erforderlichen Werkzeugen und Gefäſſen, um dieſe Waare an den Käufer abzugeben. Eine Katze ſpielt im Vordergrunde. Andere häusliche Unentbehrlichkeiten, Uhr, Wandkalender u. dgl., auch ein Gemälde, hängen und ſtehen in dem Gemache umher und vollenden den Eindruck ſtiller Behaglichkeit, welcher die gute alte Frau mitten in dem Geklatſche der Stadt und dem Geräuſche der weiten Welt ſich zu erfreuen hat. Durch die mit altmodiſchen Scheiben verſehenen Fenſter fällt der freundliche Sonnenſchein in die Stube. Auch ſieht man nach drauſſen auf die benachbarten Häuſer, und gewöhnt ſich ganz und gar in die alterthümliche Stadt ein. Das Hereinfallen des Sonnenlichtes bewirkt einen willkommenen Wechſel in dem ganzen Bilde, welches durch ſeinen ſchlichten Gegenſtand faſt eintönig geworden ſeyn dürfte. Eine naturgetreue Klarheit herrſcht durch das ganze Colorit, das der ſchönen Zeichnung und paſſenden Anordnung zu Hilfe kommt. Zufriedenheit und Ruhe waltet über dem Ganzen; jedes findet ſeine Genüge, die Alte bei gemächlicher Arbeit im Sonnenſchein, die Katze knurrend und geballt an dem Boden; und eine Ordnung durch die Stube, wie ſie nicht aus jeder Haushaltung entgegentritt, beſtätigt das Lob der guten Eigenſchaften, welche das Angeſicht der Strikkerin verräth.

In eine bewegtere Scene des häuslichen Lebens führt uns der Meiſter durch ſeine *Hauswaſche*. Hier befinden wir uns in der Wohnſtube des Erdgeſchoſſes mit offener Thüre gegen die Küche, deren Thüre gleichfalls nach der Straße ſich aufgethan hat. In dem Zimmer und der Küche iſt volle Thätigkeit, um das wichtige Geſchäft der Wäſche in's Reine zu bringen. Wer im Hauſe das Regiment führe, läßt ſich an der ſtattlichen Figur der Hausfrau erkennen, die auf der linken Seite vor dem Barometer ſteht und, um den Gefallenen zum Steigen zu bringen, kräftig an ihm klopft. Das ganze markirte Geſicht iſt Aufmerkſamkeit auf die etwaigen Bewegungen des Wetterglaſes und Aerger über die ungünſtige Witterung. Eine Magd, mit einem Sailbund unter dem Arme, ſieht gleichfalls nach dem Manövre, das die Herrin vornimmt, und iſt jedes Winkes gewärtig an ihrer Seite. In der Mitte der Stube liegt ein Korb mit Wäſche, die erſt aufgehängt werden ſoll zum Trocknen. Ein ausgeſpannter Schirm liegt daneben, zum Zeichen, daß der Regen ſchon früher da geweſen. Rechts, hinter einem Stuhle, ſieht man den Herrn — oder vielmehr Vaſallen des Hauſes, den nicht allein das Alter, ſondern wohl auch das Bewußtſeyn der Inferiorität gebeugt hat, mit dem Calender in der Hand, worin er ohne Zweifel die Wetterverkündigung nachgeſchlagen hat, die Ausſprüche ſeiner Gewaltigen in Zittern erwartend. Eine andere Magd ſchlägt die Wäſche auf einem Tiſche ein, und zwar mit einem Fleiße,

Digitized by Google

der gleichfalls das Drohen der Haustyrannin abzuwenden hofft. In der Küche ſind zwei weitere Mägde im Waſchen eifrig begriffen. Vor der Hausthüre geht der Paſtor loci im Amtsornat, von dem Meßner gefolgt, vorüber und hält den Regenſchirm offen, zum Zeugniß des unabwendbaren Elements, das in der ſtillen Wohnung allen Frieden zu untergraben beginnt. — Ein lebendigeres, treueres Bild der täglichen Menſchenſorgen, und wie das Herz von Wind und Wetter ſich hin und hertreiben laſſe, iſt nicht wohl zu finden. Die einzelnen Figuren ſind charakteriſtiſch; namentlich die beiden Eheleute erſcheinen wie aus der Wirklichkeit gegriffen. Im Ganzen der Ausführung aber hat der Künſtler bei dieſem Bilde nicht den Fleiß angewendet, oder doch nicht die Vollendung, die Fertigung errungen, wie bei den vorgenannten und mehreren andern.

(Der Beſchluß folgt.)

An Herrn Brulliot,

von

Dr. J. E. Stellwag.

Ihre Anzeige, mein werther Herr, in dem Kunſtblatt No. 72 vom 9. September 1830 hat mich in mehrfacher Hinſicht ſehr ergötzt, weshalb ich mich auch beeile, Ihnen öffentlich meine Freude über Ihre ungegründeten Anfeindungen zu ſchreiben. —

Sie ſelbſt haben Ihr Werk „Dictionnaire des Monogrammes“ fehlerhaft und mangelhaft genannt, womit Sie mir die Mühe erſparten, Ihnen die Fehler und Mängel, wovon Ihr Werk wimmelt, nachzuweiſen und durch bogenlange Aufzählungen die Leſer dieſer Zeilen zu langweilen. — Aber von der gänzlichen Unbrauchbarkeit Ihres Werkes haben Sie ja gar nichts geſagt? — Hat dies Ihre Eitelkeit nicht zugelaſſen? — Den meiſten Leſern wird wohl die Einrichtung Ihres Dictionnaire des Monogrammes unbekannt ſeyn, weshalb ich es für Pflicht halte, meine Anfrage, „die Unbrauchbarkeit Ihres Werkes betreffend“, weiter zu erörtern. Hat man z. B. ein Monogramm vor ſich auf einem Oelgemälde, Kupferſtich, Holzſchnitt ꝛc. und will daſſelbe in Ihrem Dictionnaire aufſuchen, ſo wird es ſchwer fallen, daſſelbe zu finden, in dem die meiſten lettres initiales durcheinander laufen. Sollte man jedoch nach langem Suchen das Glück haben, das geſuchte Monogramm in Ihrem Dictionnaire zu finden, ſo bleibt man ſo klug wie zuvor, indem man nun wohl ein ähnliches Monogramm in Ihrem Werke gefunden hat, aber auch weiter Nichts. Wohl iſt in Ihrem Dictionnaire jedes Monogramm mit einer Zahl verſehen, allein wie ſelten iſt es, daß dieſe richtig auf den Text hinweiſet. — Ferner ſagen Sie, daß in meinem Monogrammenlexikon ſo viel wie nichts hinzugekommen ſey. Dieſe unwahre Ausſage läßt ſich leicht in dem wahren Lichte hinſtellen. Sie haben in Ihrem Dictionnaire 1342 Nummern, in dem meinigen ſind 1998. — Herr Brulliot, Ihre Anzahl iſt größer? — Endlich haben Sie in Ihrem gehäßigen Eifer gänzlich vergeſſen, daß ich in der Vorrede zu meinem Monogrammenlexikon geſagt habe: „Es beſteht aus zwei Regiſtern. Das erſte enthält die Meiſter nach ihren Familiennamen geordnet, mit Angabe ihrer Taufnamen, des Geburtsjahres und Ortes, des Sterbejahres und Ortes, des Faches, in welchem ſie ſich ausgezeichnet, und der Meiſter, bei welchem ſie gelernt haben. Die römiſche Zahl deutet auf das Blatt im Monogrammenregiſter und die arabiſche auf die Nummer, unter welcher das Monogramm des Meiſters ſteht.“ — Hätten Sie an dieſe Worte denken wollen, ſo hätten Sie ohnmöglich ſo dreiſt ſchreiben können: „Nimmt man noch hinzu, daß der bloße Name des Künſtlers, der ſich eines Monogramm's bedient hat oder bedient haben ſoll, ohne Angabe der Zeit und des Orts, wann und wo er gelebt, und der Gegenſtände, auf welchen es ſich befindet, in den allermeiſten Fällen nicht genügt, ſo kann man dieſe Unternehmung, als weder der Sache foedernd, noch dem Publikum nützlich und brauchbar, nur mißbilligen, und darum nur eine werthloſe Spekulation erblicken, welche auf die wohlfeilſte Art fremde Arbeit zu eignem Vortheil zu verwenden bemüht iſt.“ — Obgleich dieſe unwahren, gehäſſigen und unklugen Worte hinlänglich aus dem Vorhergehenden widerlegt ſind, ſo möchte ich Sie doch noch fragen: Haben Sie Sich bei der Ausarbeitung Ihres Dictionnaire des Monogrammes gar keiner Hülfsmittel bedient? War Ihnen das Dict. de Mr. Heincke, Chriſt, Bartſch, Huber, Winckelmann ꝛc., der Catalog von Mechel, von Mannlich ꝛc., die Werke von Weyermann, Köhler ꝛc., von gar keinem Nutzen? — Wirklich, die Dreiſtigkeit, mit welcher Sie Sich dem Publikum als Gott der Monogramme hinſtellen, iſt erſtaunenswerth. — Ihren zwei erſten Bänden des neu angekündigten Monogrammenlexikons ſehe ich mit Erwarten entgegen. Ob ſich von den 600 Monogrammen, welche bis jetzt mehr in dem meinigen wie in dem Ihrigen ſtehen, gar keine in der neuen Ausgabe finden werden?

Zum Troſte für die zahlreichen Abnehmer meines Lexikons, füge ich noch die Verſicherung hinzu, daß von Zeit zu Zeit Supplemente zu meinem Werke erſcheinen, welche jedesmals reichhaltiger ſeyn werden, als die Bände des Herrn Brulliot.

Frankfurt a. M., den 19. September 1830.

Digitized by Google

N°. 82.

Kunſt-Blatt.

Donnerſtag, 14. Oktober 1830.

Ueber Genremalerei und die Genrebilder von Pflug in Biberach.

(Beſchluß.)

Aus dem häuslichen Leben kommen wir auf das Forum der modernen Welt, die Aſſemblee, die bei dem Volke der niederen Stände ſich der Schenke bedient. Die *Spieler* ſind eines der einfachſten, aber auch der großartigſten Genrebilder, vielleicht das beſte nach Idee und Darſtellung unter den Pflug'ſchen. Die Scene iſt in einer armſeligen Bauernwirthsſtube. Zwei Männer ſitzen an einem Tiſche. Der Eine miſcht die Karten mit der dem leidenſchaftlichen Spieler ſo eigenthümlichen Luſt. Der Andere ſitzt ruhig, den linken Arm auf den Tiſch gelegt, die rechte Hand unter das bauchigte Schurzfell geſteckt und die kleine thönerne Pfeife im Munde. Er ſieht mit ruhig ſtolzer Laune auf den armſeliger Bettler, der, geſtützt auf ſeinen Stab, die Großen des Dörfleins um ein Almoſen bittet. Vielleicht auch, daß ihn die komiſche Figur des Wirthes zu ſarkaſtiſchem Lächeln zwingt. Der Letztere nämlich ſteht vor dem Tiſche, gegen die beiden Spieler gewendet, und hält ſeine Schnupftabacksdoſe empor, um ſie für ſich und ſeine Gäſte zu öffnen. Geſicht und Haltung haben etwas ungemein Komiſches, indem ſie beſtimmt ſcheinen, das Selbſtvertrauen des Mannes, ſeine Einbildung auf Verſtand, Gewandtheit und allerlei zur Wirthſchaft erforderliche Kunſt, wohl auch ſeine Zufriedenheit mit dem ganzen Zuſtande ſeines Hauſes, das er in roſiger Verklärung erblickt, auszudrücken. Rechts im Hintergrunde iſt noch eine untergeordnete, aber nicht weniger charakteriſtiſche Gruppe. Die Hausmagd, an die Thüre gelehnt, unterhält ſich mit dem jungen Barbiergeſellen, in dem die Schmutzigkeit ſeines Gewerbes mit dem Bemühen, den galanten Mann zu ſpielen, auf eine höchſt treffende Weiſe ſich verbindet. Beide ſcheinen zuſammen zu flüſtern; denn noch hat der Wirth den Barbier nicht geſehen, der ihm die langen Stoppeln um das Kinn abkürzen ſoll. — Alle einzelne Figuren ſind mit vollkommener Naturtreue dargeſtellt. Die Färbung iſt lebendig und wahr.

Anders, als dieſes ſtille, launigte Bildchen, iſt die *Bauernhochzeit*, welche die große Wirthsſtube und den angrenzenden Saal eines, wie es ſcheint, kleinſtädtiſchen Gaſthofes zum lauten, buntgefüllten Tummelplatze verwandelt hat. Der Tanz wird in dem Saale gehalten, in welchen der Blick des Beſchauers nur durch die geöffnete Thüre der Wirthsſtube fällt; die Muſikanten ſitzen erhöht und ihre derbe Weiſe reißt mit bacchanaliſcher Luſt die Reihen der Tänzer fort. In dem Zimmer jedoch, welches die eigentliche Scene des Bildes ausmacht, ſind Tiſche zur Rechten und Linken, wohlbeſetzt mit Menſchen von allerlei Stand und Geſchlecht. Die Braut ſteht in der Mitte des Ganzen in verſchämter Anmuth und ſpricht mit einem Gaſte oder Brautführer, der ſich rückwärts über die Stuhllehne zu ihr wendet. Rechts im Vordergrunde ſteht der Bräutigam neben einem Honoratior, ohne Zweifel Amtmann oder Notar, dem er, ſey es die Koſten des Hochzeitfeſtes, oder die Summen und Güter der errungenen Braut an den Fingern herrechnet. Der Wirth trägt von dem geſchlachteten Maſtvieh ein gewaltiges Stück herbei, während an mehreren Tafeln die Gäſte in munterer Laune oder ernſten Geſprächen, wie z. B. des geiſtlichen Herrn mit einer ziemlich vorgerückten Frau, umherſitzen. Neue Gäſte kommen am linken Vordergrunde zum Vorſchein und ſtaunen über die Lebendigkeit, die ſich ſchon allenthalben eingeſtellt hat. Trotz der bunten Verwirrung hat dieſes Bild von unzähligen Figuren eine große Harmonie und Klarheit in der Anordnung. Die einzelnen Partheien gruppiren ſich vortrefflich, und aus dem Ganzen treten die Hauptfiguren mit Beſtimmtheit hervor. Weniger in Hinſicht der techniſchen Ausführung, denn darin reicht dieſes Bild nicht an die *Spieler*, als in Erwägung des poetiſchen Reichthums, und der pſychologiſchen Wahrheit und der harmoniſchen Anlegung möchten wir dieſe Arbeit den vorzüglichſten an die Seite ſtellen. Wie man ſagt, hat König Wilhelm von Würtemberg dieſes Gemälde angekauft und demſelben das Schloß in Friedrichshafen zum Beſtimmungsorte angewieſen.

Was den Eindruck der Perſonen und Gruppen belebt, iſt vorzüglich das oberſchwäbiſche Coſtüme, das an und

Digitized by Google

für ſich ſchon viel Schönes hat in Zuſchnitt und Farbe, und das unſer Künſtler ſehr gut zu benützen verſteht.

Eine weitere lebendige Scene iſt der Bänkelſänger. In einer Wirthsſtube iſt die mit vielen Bildern, die eine zuſammenhängende Mord- und Greuelgeſchichte enthalten, bemalte Tafel mitten aufgeſtellt. Davor ſteht ein armſeliger Homeride und rhapſodirt mit jämmerlichen Zügen den Inhalt der Bilder vor den Umſtehenden, bei welchem Geſchäfte zwei Kinder, bettelhaft und ausgehungert wie er ſelbſt, ihn unterſtützen. Die Worte des Liedes werden von dem Sänger an der Tafel ſelbſt bei den einzelnen Figuren und Scenen, die ſie betreffen, nachgewieſen. Die Gruppe dieſer Drei iſt ſehr wahr und treffend. Nicht minder treffend ſind es die anderen Partien des Blattes, wodurch die Zuſchauer und Zuhörer von verſchiedenen Altern, Ständen und Charakteren angegeben ſind. In dem Ganzen wohnt eine große Natürlichkeit. Nur iſt zu bedauern, daß hier die Malerei mehr Skizze und leichten Umriß, als fleißige Ausführung giebt. Allein die Vergleichung dieſes weniger vollendeten Gemäldes mit den übrigen fleißig ausgearbeiteten zeigt zur Genüge, daß des Meiſters Kunſt, unabhängig von ängſtlicher Anwendung der materiellen Mittel, rein durch ihre geiſtige Kraft etwas Schönes und Lebenvolles produciren kann, und daß ſomit auch bei ſeinen beſſergemalten Bildern nicht der Geiſt vom Pinſel erſetzt, ſondern der Pinſel vom Geiſte geführt worden iſt. Dies Bild, wie die Hauswäſche, gehört dem Würtembergiſchen Kunſtverein. Ebenſo das folgende. Ein mit fleißiger Hand ausgeführtes Bildchen ſtellt ein tanzendes Paar im Hochzeitsſchmucke dar. Das Coſtüme iſt ſchön gewählt, die Bewegungen ſind natürlich, wie die Figuren kräftig und ſchön; nur die Füße der tanzenden Bäurin nehmen ſich allzu chineſiſch aus. Ein rauchender Bauer ſitzt als Zuſchauer im linken Vordergrunde. Im rechten Mittelgrunde ſteht ein Jäger. Hinten ſitzt eine Geſellſchaft von Trinkern und Spielern um den Tiſch und läßt ſich das Spiel wohlgefallen, mit welchem der muſicirende Invalide die Tanzenden begleitet. Ein, wo nicht originelles, doch naturtreues Blatt.

Mit Ungeduld haben wir das neueſte Bild von Pflug zum Schluſſe unſerer Anzeige zurückbehalten. Eine Zigeunerfamilie macht hier in einem ſchwäbiſchen Dorfe Halt. Der Wagen ſteht in der Mitte; aus dieſem ſehen mehrere Kinderköpfe hervor und bilden eine frappante Gruppe. Vor dem Wagen ſitzt die Zigeunermutter, ein dickes, ſtämmiges Weib, hält ein Kind an ihre entblößte Bruſt, um es zu ſäugen, raucht zugleich aus der kleinen kölniſchen Pfeife, und unterredet ſich mit einem jungen Mann der Bande. Ein Knabe faßt ihren Rock und ſtreckt, im frühen Bewußtſeyn der Zigeunerfeindſchaft mit aller Welt, gegen zwei blondköpfige Bauerkinder die Zunge heraus, wovor ſich dieſe entſetzen. Ein altes Zigeunerweib ſagt jungen Mädchen aus dem Dorfe wahr nach den Linien der Hand. Pferde werden zur Tränke geführt, u. ſ. w. Hier iſt allenthalben ein meiſterhaftes Studium des Lebens. Wer noch nie unter wirklichen Zigeunern war, meint wenigſtens die Zigeunerfamilie aus dem Göz von Berlichingen leben zu ſehen und reden zu hören. Das Bild hat keinen großen Umfang und iſt reich an Figuren; jede einzelne Figur iſt reich und charaktervoll. Unſtät wie Cain und doch überall zu Hauſe wie die Luft, unter ſich ein feſtgeſchloſſener Bund, unbekümmert um Gemeinden und Staaten chriſtlicher Völker, geheimnißvoll durch ihre Wiſſenſchaft der Natur, des Menſchenlebens und der Zukunft, namentlich für die ungebildeten Klaſſen des Volks, ein Schreckbild für die Kinder — dies Alles in lebendiger Wahrheit hier zuſammengedrängt. Die Malerei kommt der genialen Gruppirung gleich. Ueberall Ausdruck. Kräftige und friſche Formen und eine harmoniſche Vertheilung des Colorits. Dieſes ausgezeichnet ſchöne Bild, das einen wirklich hiſtoriſchen Charakter hat, iſt Eigenthum des Herrn Ober-Steuer-Raths Göz in Stuttgart.

Wenn eine vernünftige Weltanſicht nicht ohne die Ueberzeugung beſtehen kann, daß jeder an ſeiner Stelle in dem großen Ganzen ſich befinde und mit eigenthümlichen Anlagen und Neigungen für ſeine Stelle ausgerüſtet ſey, ſo gilt dies ohne Zweifel auch von dem Gebiete der Kunſtwelt. Der Eine iſt für die Auffaſſung und Behandlung der Natur, bald mehr in ihren lieblichen und warmen Scenen, bald mehr in ihren erſchütternden rauhen Erſcheinungen, der Andere für Darſtellung des Menſchenlebens geboren. Dieſer ſtrebt nach dem Ausdrucke großer Ideen und kann ſie nur in impoſanten geſchichtlichen Ereigniſſen, in der Hülle allegoriſcher Dichtung, in der Glorie religiöſer Mythen und kirchlicher Inſtitutionen verwirklichen; jenen ſpricht das unmittelbarſte Leben in ſeiner einfachen Geſtalt und doch buntem Wechſel als ein Spiegel ewiger Wahrheit und geheimnißvoller Lehre an. Mit welcher Beſtimmung Pflug geboren ſey, iſt nicht ſchwer zu errathen. Seine Naturauffaſſung, ſeine ungeſuchte Treue, ſeine feine Ironie, verbunden mit dem Talente der Zeichnung, Anordnung und Färbung, ſichern ihm bei unermüdetem Fortſchreiten auf der betretenen Bahn und bei derſelben Liebe zur Sache, die ihm nie durch Gewinnſucht, Modeſucht, oder andere gefährliche Rückſichten getrübt werden möge, einen ſehr ehrenvollen Platz unter den deutſchen Künſtlern. Und ſo wenig ich wünſchen kann, daß Cornelius oder Wächter ſich der Genremalerei widmen, ſo ernſtlich würde ich es bedauern, wenn Pflug ſich ſelbſt es einfallen oder von Andern ſich bereden ließe, den künſtleriſchen Wirkungskreis, für welchen er geſchaffen iſt, jemals mit einem anderen für immer vertauſchen zu wollen.

Digitized by Google

Ueber die neueſten Arbeiten der Düſſeldorfer Kunſtſchule.

Geſchrieben im September 1830.

Die in Zeiträumen von zwei zu zwei Jahren ſich wiederholende Berliner Kunſtausſtellung wird vorzugsweiſe unter den öffentlichen Veranlaſſungen dieſer Art von den Düſſeldorfer Künſtlern gewählt, ihre Werke im weiteren Kreiſe bekannt zu machen. Es bildet ſich daher mit dem Eintritte eines ſolchen Zeitpunkts von ſelbſt eine Epoche der Wirkſamkeit, worin Letztre am füglichſten überſehen werden kann. Auch in dieſem Herbſte war vor der Abſendung zur Ausſtellung in der Hauptſtadt, die gegenwärtig beginnt, ein großer Theil deſſen, was die Anſtalt in den letzten zwei Jahren hervorgebracht hat, in ihren Sälen verſammelt.

Wir berichten ſowohl von dieſem, als von dem, was, in der Periode von 1828 — 1830 entſtanden, zu anderweiten Beſtimmungen bereits gelangt iſt.

I) Von Wilhelm Schadow (um mit dem Meiſter zu beginnen) ſahen wir drei Gemälde.

1. Seine Caritas. 6½ Fuß hoch, 5 Fuß breit, Figuren lebensgroß.

In einer Landſchaft mit reichem Vordergrunde ſitzt die ſchöne Mutter, deren weiche, zwiſchen Jungfräulichkeit und Vollreize ſchwebende Formen, von dem rothen Unter- und gelben Obergewande angedeutet werden. Füße, Arme und ein Theil des Buſens ſind entblößt. Ein grüner Teppich, am Baume aufgehängt, unter dem die Hauptfigur ſitzt, bildet den Grund, von welchem dieſe ſich abhebt. Mit beiden Armen umfaßt die Mutter die Kinder. Eines, ein Mädchen, iſt leichten Schrittes zu ihr hinangeeilt und liebkoſt ihr. Die Mutter blickt, links gewandt, voll Zärtlichkeit nach dieſem Kinde. Zwei Andere, Knaben, befinden ſich rechts. Der Eine, blond und zart, kniet auf dem Schooße der Mutter, ſeine Hand faßt in ihr Gewand, mit ſchelmeriſcher Miene ſucht er ſie von dem Schweſterchen ab, und zu ſich hinzuwenden. Hinter ihm ſteht der zweite Knabe, ſchwarzgelockt, mit dunklerem Fleiſchtone, er ſieht auf jenen liebevoll herab, ſeine Hände berühren ſanft deſſen Schultern. Nach links zu liegt ein viertes Kind im Schooße der Mutter. Halbgeſchloſſne Augen, wollüſtig gewölbte Lippen, Lage, und Epheukranz im Haar, deuten das Faunchen an, welches, unbekümmert um die Uebrigen, ſeinen bacchiſchen Halbtraum austräumt.

Wir finden in dieſem glücklichen Gebilde alle Vorzüge des Künſtlers in hohem Maaße vereinigt. Anmuth und Grazie der Erfindung, ſeelenvolle Idee, Innigkeit der Ausführung, eine klare, durchſichtige und warme Farbe, meiſterhafte Behandlung des Nackten bis in die feinſten Nüancen, ziehen uns unwiderſtehlich an. Ein ganz beſondres Verdienſt des Gemäldes iſt, daß bei einem Sujet ſo zarter Art dem Künſtler das Charakteriſtiſche, ſowohl der Gruppe, als jeder einzelnen Figur, vollkommen gelungen iſt. Hier waren die Schattirungen des geiſtigen Ausdrucks nur durch die leiſeſten Kontraſte anzugeben. Der Künſtler hat es gefühlt und darzuſtellen gewußt.

Dieſes ſchöne Werk iſt eine Beſtellung des Rheiniſch Weſtphäliſchen Kunſtvereins.

2. Portrait Sr. Königlichen Hoheit des Prinzen Friedrich von Preußen und Sr. Durchlaucht des Prinzen Wilhelm von Solms.

Rundes Gemälde, 4 Fuß im Durchmeſſer, Knieſtück. Figuren lebensgroß.

Die erlauchten Brüder ſtehn in Kuraßen und reich mit Pelzwerk beſetzten Mänteln, in ernſter fürſtlicher Haltung neben einander. Des Aelteren linke Hand ruht auf der Schulter des Jüngeren. Sein Antlitz iſt nach dieſem hingewendet. Der Prinz von Solms ſieht links gewandt über die Schulter, zwei Drittel über Profil. Der Mantel fällt ihm von der Schulter, die rechte Hand faßt nach demſelben, in der linken hält er den Helm.

Die Köpfe in dieſem vortrefflichen Portrait ſind von hoher Wahrheit. Der Künſtler hat durch daſſelbe von Neuem ſein Talent bewährt, den glücklichſten Moment jeder Phyſiognomie aufzufaſſen und zu fixiren. Das Beiwerk iſt von der ſchönſten Ausführung.

Das Bild geht über den Kanal und wird ein Eigenthum Ihrer Königlichen Hoheit der Herzogin von Cumberland.

3. Des Künſtlers eigne Kinder, Knabe und Mädchen.

4½ Fuß hoch, 3½ Fuß breit. Figuren lebensgroß.

Die Kinder ſitzen an einem baumbewachſenen Hügel. Durchſicht auf Strom und Gebirg. Der Knabe im blauen Hemdchen, das rechte nackte Bein unter das linke geſchlagen. Er hält ein Kaninchen im Schooße. Mit der linken Hand rupft er Blumen und Kräuter ab. Das Mädchen, im weißen leichten Gewande, ſchmiegt ſich an den Bruder.

Ein Werk von ſehr lieblicher Intention, und der lebendigſten, feurigſten Ausführung.

Außerdem vollendete Schadow noch mehrere Portraits.

II) Arbeiten von Carl Sohn.

1. Madonna mit dem Kinde.

Halbrund. 4 Fuß hoch, 2½ Fuß breit. Figuren, zwei Drittel der Lebensgröße.

Die Jungfrau in ſchreitender Stellung auf Wolken, im linken Arme das Jeſuskind haltend, den rechten ſegnend ausgeſtreckt. Die Figur hebt ſich von dem ganz hellen glorienſanft gefärbten Luftgrunde ab.

Eigenthum des Rheiniſchen Kunſtvereins.

Digitized by Google

2. Hylas und die Nymphen.

Rundes Format. 4 Fuß im Durchmeſſer. Figuren lebensgroß.

Die Nymphen wollen den ſchönen Liebling des Herkules in die Fluthen ziehn. Hylas ſitzt am Abhange des Ufers, das rechte Bein mit dem Knie empor aufgeſtemmt, das linke hängt gleitend hinab. In der Rechten hält er das Schöpfgefäß, die Linke faßt, aufgeſtemmt, in den Boden. Drei Nymphen tauchen aus der kryſtallklaren Fluth. Eine blickt mit ſchmeichelnder Sehnſucht zu dem Knaben empor, mit der Rechten umfaßt ſie ſeinen Leib, die Linke hält graziös das lang vom Haupte herabwallende weiche blonde Haar. Ihr gegenüber ſtreckt eine zweite, ſchwarzgelockt, in Blick und Geberde glühender und leidenſchaftlicher, als die Erſte, beide Arme nach Hylas. Eine Dritte, die nur vom Rücken aus geſehen wird, hält ſein herabgleitendes Bein gefaßt. In dem Antlitze des Jünglings malt ſich ein keuſcher Schreck, er ſcheint die Sehnſucht der Nymphen kaum zu begreifen. Alle Figuren ſind völlig nackt, bis auf Hylas, um deſſen Hüften ſich eine leichte Bedeckung ſchlingt.

Sohn zeigte ſchon in ſeinen erſten Arbeiten ein Talent, welches Ungewöhnliches zu leiſten verſprach. Durch dieſes vorzügliche Werk hat er die Hoffnungen erfüllt, ja übertroffen, welche jene Anfänge erregten. Poeſie des Gedankens, ideale Reinheit der Formen, wenigſtens in den Hauptpartbien, vereint (was bekanntlich ſo ſelten iſt) mit Kraft und Glut des Colorits, erheben das geſchilderte Bild nach unſerem Gefühle zu einem ſehr hohen Range. Bei einem Gegenſtande, wie der gewählte iſt, lagen weichliche Motive nahe, leicht konnte ſich die Darſtellung in das Lüſterne verirren. Der Genius hat den Künſtler vor dieſer Klippe bewahrt. Alles athmet in ſeinem Werke die friſcheſte Sinnlichkeit, aber es iſt jene unſchuldige Sinnlichkeit, die aus überſtrömender Naturkraft hervorgeht und unter den Geſetzen einer hohen und ſtrengen Schönheit ſteht.

Sohn iſt außerdem ein vorzüglicher Portraitmahler. Wir ſahen mehrere Bildniſſe von ihm, unter denen wir beſonders zwei Damen-Portraits, durch die größte Naturwahrheit ausgezeichnet, fanden.

III) Carl Leßing vollendete (außer zwei Landſchaften: Anſicht eines Kloſterhofs im Schnee, und: Ein Schloß am Meere im Mondlichte) ein hiſtoriſches Bild:

Das trauernde Königspaar.

7 Fuß hoch, 6 Fuß breit. Figuren etwas über Lebensgröße.

Die erſte Idee des Bildes ſoll aus dem ſchönen Gedichte von Uhland: Das Schloß am Meere, (Gedichte, S. 227) genommen worden ſeyn.

Das Königspaar ſitzt, in Schmerz verſunken, in einer Halle von ernſter, ſchwerer, gothiſcher Architektur. Der König, ein bärtiger Greis, ſieht, über die Schulter gewandt, ſtarr vor ſich hin. Sein weißer Mantel von ſchwerem Wollen-Stoff fällt in gewaltigen Maſſen über das violette Unterkleid herab, die Hände hält er übereinander geſchlagen auf den Knieen. Die Königin, in braunem Gewande, ſenkt den Blick zu Boden, mit der Rechten ſtützt ſie ihr Haupt, die Linke ruht auf dem Arme des Königs. Das ſchwächere Weib klammert ſich an den ſtärkeren Mann. Der Sarg der Tochter ſteht ſeitwärts, verkürzt. Durch das Fenſter Ausſicht auf Abendhimmel und Meer.

Leßing ſcheint von der Natur für die Darſtellung des Tiefbedeutſamen und Erhabenen vorzüglich berufen zu ſeyn. Seine Entwürfe, Zeichnungen und Bilder offenbaren einen hohen Ernſt; er hielt ſich bisher von weicheren Motiven und der Darſtellung des nur Anmuthigen fern. In der Landſchaft ſahen wir ihn Gegenſtände wählen, die, ihrer Natur nach, wenigſtens auf der Grenze zwiſchen Farbe und Farbloſigkeit ſtehn. Winterliche Gegenden, Fels, Gemäuer, Meer im Mondlichte und ähnliche Sujets ziehn ihn an. In der Hiſtorie greift er nach kräftigen, herriſchen Scenen, nach Momenten eines titanenhaften Zuſtandes.

Niemand wird ſich dem Eindrucke des Werks, welches wir beſchrieben haben, verſagen können. Ein tiefer, unergründlicher Schmerz blickt, charakteriſtiſch verſchieden, aus dieſen majeſtätiſchen Königshäuptern. Geſtalten, Stellung und Faltenwurf deuten auf eine Heldenzeit. Es iſt eine untergegangene größere Welt, die in dieſem Bilde ſich ſpiegelt.

Dennoch dürfen wir eine Bemerkung nicht verſchweigen, die aus dem reinen Intereſſe an einer Individualität entſpringt, welche, wie wir glauben, zu den ſeltenen gehört. — Der Künſtler wird ſich zu hüten haben, daß er nicht in eine gewiſſe Monotonie verfalle, oder Gegenſtände wähle, die ſchon außer dem Gebiete der bildenden Kunſt liegen. Nicht, daß wir andeuten wollten, er neige ſich zum Nebuliſtiſchen hin; im Gegentheile iſt gerade die große Beſtimmtheit und Strenge der Zeichnung an ihm zu loben. Aber, mit ſeinen übrigen Eigenſchaften verglichen, iſt die Farbe das Minus in ihm. Wir glauben nicht zu irren, wenn wir die Vermuthung äußern, daß das ſtille Gefühl dieſes Verhältniſſes unter ſeinen Anlagen, den Künſtler zuweilen dahin bringe, Momente darzuſtellen, die mehr der Sphäre der Dichtkunſt, als dem eigentlich Plaſtiſchen angehören dürften.

(Der Beſchluß folgt.)

Berichtigung.

In No. 76 dieſes Blattes in dem Artikel „Ravensburg“, die Martiniſchen Denkmale betreffend, muß es heißen: Des rühmlichſt bekannten Profeſſors, ſtatt: Des rühmlichſt bekannten Verfaſſers.

Digitized by Google

N°. 83.

Kunſt-Blatt.

Dienſtag, 19. Oktober 1830.

Ueber die neueſten Arbeiten der Düſſeldorfer Kunſtſchule.

(Beſchluß.)

Möchte dieſes vielverſprechende Talent in ganzer Friſche und zu rechter Zeit einen mächtigen Förderer finden! Wir halten dafür, daß Leſſing eigentlich zur Fresco-Malerei beſtimmt iſt, und darin ſein Beſtes wird leiſten können.

Er arbeitet gegenwärtig auf dem Schloſſe des Grafen von Spee zu Haltorff an einem Frescobilde: Kaiſer Friedrich Barbaroſſa in der Schlacht von Iconium. Möge ihm dereinſt die Gunſt des Geſchicks zu Theil werden, an großen Götter- und Helden-Cykeln mitwirken zu dürfen! —

IV) Von Theodor Hildebrand erwähnen wir 1. ein Genrebild: Der ruhende Räuber. 5 Fuß hoch, 4 Fuß breit.

Der Räuber ſitzt mit der Büchſe, die Beine gekreuzt, unter altem Mauerwerk und blickt trübe vor ſich hin. Er ſcheint von Trauer über ſein'n Zuſtand erfüllt zu ſeyn.

2. Judith und Holofernes.

6 Fuß hoch, 5 Fuß breit. Figuren lebensgroß.

Holofernes ruht mit dem Haupte im Schooße der Judith. Sie ſitzt auf dem Lager, faßt mit der Linken ſeinen Schopf, und greift mit der Rechten nach dem Schwerte, welches ſeitwärts aufgerichtet ſteht. Judith ſieht wild und zugleich zagend auf den ſchlummernden Krieger nieder. Aeußerſt reiches Beiwerk an Vorhängen, Teppichen, Speiſe- und Trinkgefäßen, Blumen und Früchten.

In dieſem Werke iſt ein großer Fortſchritt des jungen Künſtlers ſichtbar. Eine ſehr glückliche und energiſche Beleuchtung, eine überaus warme Farbe, die gefühlteſte Harmonie der braunen, gelben und rothen Töne, welche darin dominiren, zeichnen daſſelbe aus. Die Behandlung iſt breit, grandios und meiſterhaft. Wir halten dieſe Arbeit für eine der bravſten unter den neueren Sachen der Academie.

V) Heinrich Mücke lieferte ein hiſtoriſches Bild: Genoveva mit Schmerzenreich im Kerker.

4 Fuß hoch, 3 Fuß breit.

Das Kind liegt auf dem Boden, und ſtreckt ſeine Aermchen zu der Mutter empor. Genoveva kniet, die Hände verzweiflungsvoll ringend, vor demſelben.

Die Arbeit empfiehlt ſich durch eine lebhafte glänzende Manier. Das Kind iſt vorzüglich ſchön.

Auch dieſer Künſtler iſt auf dem Schloſſe Haltorff beſchäftigt. Er malt an dem Frescobilde: Heinrich der Löwe auf dem Reichstage zu Goslar vor dem Kaiſer Friedrich Barbaroſſa.

VI) Piſtorius gab mehrere Genreſtücke voll komiſcher Kraft und ergötzlicher Laune. Sie ſind mit der Sauberkeit und Präziſion in der Ausführung gearbeitet, durch welche der Maler ſchon früher ſich den Kunſtfreunden werth gemacht hat. Wir nennen folgende Sachen von ihm:

1. Ein Knabe, den eine Alte buchſtabiren lehrt.
2. Ein junges Mädchen, verſtohlen einen Brief leſend. Eine Alte hinter ihr, ſie belauſchend.
3. Ein Trinker an einem Faße.
4. Ein Geigenſpieler, ſtimmend.

Sehr wahr und originell.

5. Eine Kegelbahn mit verſchiedenen Gruppen Kegelſpielender.

Nach unſerer Anſicht das Ausgezeichnetſte.

VII) Unter den Landſchaftern hat Schirmer aus Jülich das bemerkenswertheſte Talent. Ihm gelingen vorzüglich feuchte Waldgründe, klare Waſſerſpiegel, mürbes Trümmer- und Mauerwerk, die Einzelheiten einer üppigen, ſaftvollen Pflanzenwelt. In dieſen Gegenſtänden und in der Betonung derſelben durch einen ſchweren bedeckten Himmel iſt er vortrefflich. Seine Details ſind gründlich, markig und zart; was er maſſenhaft behandelt, weiß er harmoniſch unterzuordnen, die Gründe weichen ſanft und klar zurück, ſeine Farbe iſt poſitiv und doch beſcheiden und mild. Wir nennen von ſeinen Arbeiten:

1. Ein Schloß im Walde.
2. Eine Baumgegend mit heitrer Durchſicht im Abendroth.
3. Ein Marienbild im Walde mit einer betenden Nonne davor;

mehrerer kleinerer Stücke nicht zu gedenken.

Digitized by Google

Unter den Sachen der jüngeren Schüler Schadows bemerken wir ein Bild von Eduard Bendemann.

Boas und Ruth, Aehren ſammelnd.

4 Fuß hoch, 6 Fuß breit.

Eine Compoſition mit mehreren Figuren, welche durch idylliſche Grazie der Motive, beſonders in den Knaben- und Mädchengeſtalten anzieht und ſchöne Hoffnungen erweckt.

Ferner iſt von dieſen Arbeiten zu nennen:

Eine Gruppe Fiſcher am Meere nach Sonnenuntergang, von Schrötter. Ein Bild von origineller Erfindung.

Eine Barke mit Schleichhändlern, von Evers.

Eine Allegorie, den Unterricht darſtellend, von Fent.

Der wilde Jäger (nach Bürgers Ballade), von Sonderland.

Beſonders rühmliche Auszeichnung verdient:

Eine Landſchaft, von Scheuren. Ruinen auf hohem, waldbewachſenen Felſen. Vorn Räuber, von Bewaffneten transportirt.

Sodann:

Eine Herbſtlandſchaft mit Waſſerfall und mit Trümmern auf einer Höhe, von Lazinsky.

Der herbſtliche Ton iſt in der Luft, in der Beleuchtung der Waſſer- und Erdmaſſen, ſo wie im Laubwerk ſehr gut getroffen. Die Details in dieſem geiſtvollen Bilde ſind von ſaubrer Vollendung.

Zick's Thierſtücke zeigten Wahrheit und Treue der Beobachtung; daſſelbe iſt von Preyems lieblichen und präciſen Blumen- und Fruchtſtücken zu ſagen.

* * *

Zum Schluß noch einige allgemeine Bemerkungen. Es ergiebt ſich zuvörderſt aus der Aufzählung der Werke ſelbſt, daß die Schule fortgefahren hat, in jeder Richtung thätig zu ſeyn. Vom Stillleben bis zur großen hiſtoriſchen Compoſition haben alle Fächer Bilder aufzuweiſen gehabt.

Ferner muß von ihr geſagt werden, was im Beginn ihres Wirkens ſchon ſichtbar geworden war, daß das Princip lebendig geblieben iſt, nur von der Natur auszugehn. Der Mangel einer Gallerie macht dieſe Tugend gewiſſermaßen zu einer nothwendigen. Anfangs glaubte man, daß derſelbe für die Entfaltung der Talente unbedingt ſchädlich ſeyn werde. Dieſe Furcht hat ſich nicht beſtätigt. Im Gegentheile iſt jedes dadurch genöthigt worden, in ſich hinein zu gehn, aus ſeinem eignen Innern, und aus ſeiner Wahrnehmung der Wirklichkeit zu ſchöpfen. Man mußte mit eignen Augen ſchauen lernen, da man es mit fremden nicht konnte. Ein eigenthümlicher Zug aller Düſſeldorfer Gemälde iſt daher, daß man ihnen anſieht: Sie gehören der Seele des Malers an, ſind aus ſeiner Liebe und Luſt, nicht aus ſeiner Kunſt-Reminiſcenz hervorgegangen.

Wer möchte läugnen, daß dem Maler das Studium der Kunſt in ihren größten Hervorbringungen nothwendig ſey? Wir halten es aber für beſſer, wenn daſſelbe erſt auf einer gewiſſen Bildungsſtufe eintritt, und durch Reiſen genährt wird. Das Vorhandenſeyn ſehr vieler großer Kunſtwerke am Orte einer Schule hat wenigſtens gewiß etwas Bedenkliches.

Freilich muß, wenn in unſrem Falle nicht Geſchmackloſigkeit und Bizarrerie einreißen ſoll, die gründliche Methode des Verſtandes leiten und wirken. Beiſpiel und Lehre müſſen den Schüler anhalten, tief in die Natur und ihre Feinheiten einzudringen, nicht ſich mit der wahren Ausbeute, die eine oberflächliche Anſchauung der Erſcheinungen allenfalls gewähren mag, zu begnügen. Schadow iſt von Seiten dieſer Methode hinreichend bekannt.

Das Reſultat iſt im Wachſen. Wer geſehen hat, was die Academie bis zum Jahre 1828 geleiſtet hatte, und damit vergleicht, was von 1828 bis 1830 entſtanden iſt, wird anerkennen, daß, abgeſehn von der Maſſe des Hervorgebrachten, *) auch die Hervorbringungen ſelbſt noch freier, durchdachter und größer geworden ſind. Wir ſahen früher noch hin und wieder etwas Peinliches und Unſicheres ſelbſt in den Arbeiten einiger der beſten Schüler. Davon iſt keine Spur zurückgeblieben.

*) Es ſind in dieſem Zeitraume 70 — 80 Gemälde entſtanden. Zur Berliner Ausſtellung ſandte man gegen 40 Nummern.

Nachträge zu Sillig's Verzeichniſſe alter Künſtler.

In der ſichern Ueberzeugung, für die Geſchichte der alten Kunſt weder ein unverdienſtliches Werk zu beginnen, noch auch Hrn. Sillig zu nahe zu treten, wenn wir es uns angelegen ſeyn laſſen, den durch ihn kürzlich mit Scharfſinn und Gelehrſamkeit neu bearbeiteten Künſtlercatalog zu vervollſtändigen, halten wir dieſe Blätter vornehmlich für geeignet, einige wenige Nachträge aufzunehmen, wie ſie ſich eben bei Durchſicht in früherer Zeit niedergeſchriebener Collectaneen und Vergleichung derſelben mit Hrn. Sillig's Werk von ſelbſt darboten. Wenn dieſelben jetzt dürftiger ausfallen, ja eigentlich nur eine ſehr ſpärliche Nachleſe geben, ſo muß zur Erklärung bemerkt werden, daß der größte Theil unſerer Nachträge in Bezug auf die Namen alter Künſtler unterdrückt werden mußte, als uns die Welcker'ſche Beurtheilung von H. Sillig's Werk in dieſen Blättern zu Geſicht kam, wo der gelehrte Archäolog zu Bonn ſehr Vieles niedergelegt hat, was wir noch allein zu beſitzen gemeint hatten. Wenn

Digitized by Google

unſere Nachträge an Künſtlern *) nun auch zumal in ſo fern als unbedeutend erſcheinen werden, als ſie Künſtler ſpäter Zeitalter betreffen und ſchwerlich viel beitragen werden, die innere Entwickelung der alten Kunſt aufzuhellen, ſo iſt doch unſerer Meinung nach kein Name eines alten Künſtlers ſo bedeutungslos, daß er nicht verdiene, in den Annalen der ſchönſten Blüthe der alten Welt aufgezeichnet zu werden. Ueberhaupt gehört ein Werk, wie das Hrn. Sillig's iſt, mehr der Literatur als der Kunſt an, und hier iſt Vollſtändigkeit gewiß eine der hauptſächlichſten Eigenſchaften eines ſolchen. Unſere Nachträge folgen gleichfalls in alphabetiſcher Ordnung.

M. Julius Agatopus,

ein Auriſer, und zwar Freigelaſſener des Auguſtus. Siehe eine Inſchrift in Bianchini Camera dei liberti di Augusto S. 40. No. 89.

Aloisius,

ein Architekt, an welchen ein Brief des Königs Theodorich gerichtet iſt, bei Cassiodor. Var. II, 39.

Amandus,

ein Architekt, laut der in England gefundenen Inſchrift in Horsley Roman antiquidies of Britain, No. 34. S. 192:

BRIGANTE. S. AMANDVS
ARCITECTVS. EX. IMPERIO. IMP. I.

Brigantiae sacrum Amandus architectus ex imperio imperatoris Juliani scil. posuit, wie ſie erklärt wird bei Schlaeger de numo Hadriani plumbeo (Helmstadii 1742. 4.) S. 103.

Anthemios

von Tralles, Baumeiſter, deſſen ſich Juſtinian zur Wiederaufbauung der Sophienkirche bediente. Mit dem größten Lobe deſſelben rückſichtlich ſeiner Einſicht und Kenntniſſe gedenkt ſeiner Prokopios de aedificiis I, S. 5 ed. Maltret. Seiner geſchieht auch in derſelben Hinſicht Erwähnung bei Paulos Silentiarios Ecphr. magn. eccl. 135. S. 15 ed. Graefe. Als Gehülfe ſtand ihm ein gewiſſer architektoniſcher Mechaniker aus Milet zur Seite, Isidoros, wie Prokopios erzählt, welchen gleichfalls Hr. Sillig überſehen hat. Vgl. noch Fiorillo Geſch. der zeichn. Künſte I. S. 28.

*) Beiläufig finde die Bemerkung hier ihre Stelle, daß E. Sillig ſeinem Verzeichniſſe gewiß eine ſehr willkommene Zugabe beigefügt haben würde, wenn er in einem Anhang eine litterariſche Ueberſicht derjenigen alten Schriftſteller gegeben hätte, die über Kunſt geſchrieben haben. Einzelne Schriftſteller wurden zuerſt namhaft gemacht, wenn ſie zugleich auch praktiſch ihre Kunſt ausgeübt hatten, wie z. B. Aristodemos, Vasicles, Menaechmos u. A., zuweilen jedoch auch nicht, was bei Heleodoros der Fall iſt. Theils fehlt aber eine Zuſammenſtellung derſelben, theils reichen dieſe nicht aus, um einen Ueberblick über die Kunſtlitteratur der Alten zu gewähren. Ja, die meiſten von ihnen dürften wohl ſelbſt auch als praktiſche Künſtler angeſehen werden müſſen. Hiebei konnten als Vorarbeit Heyne's Bemerkungen, Antiquar. Auff. II. S. 92 ffg. benutzt werden.

Apollonios.

Seiner wird in einer dunkeln Stelle des Chalcidius in Plat. Timaeum, fol. LXVII. b. ed. Ascens., jedoch auf eine Art gedacht, die es nicht wahrſcheinlich macht, daß der hier gemeinte Apollonios einer von den mehrern Künſtlern ſey, die uns unter demſelben Namen aus dem Alterthum bekannt ſind. Es heißt nämlich daſelbſt: Sed nimirum fiet hoc manifestius in aliqua similitudime et comparatione conſideretum. Ut enim in simulecro Capitolini Jovis est una species eboris: est item alia quam Apollonius artifex auxit animo: ad quam directa mentis acie speciem eboris poliebat: harum autem duerum specierum altera erit antiquior. Auf jeden Fall geht hieraus klar hervor, daß von einem in Elfenbein arbeitenden Künſtler (Toreuten?) die Rede ſey. Nun befindet ſich eine bronzene Büſte von hohem Kunſtwerth unter den in Herculanum ausgegrabenen Alterthümern, jetzt im Muſeo degli studj zu Neapel, mit der bekannten Aufſchrift:

ΑΠΟΛΛΩΝΙΟΣ
ΑΡΧΙΟΝ ΑΘΗΝΑΙΟΣ
ΕΠΟΗΣΕ

Erinnert man ſich weiter eines Athenienſiſchen Künſtlers Archias, welcher ein παλλάδιον ἐλεφάντινον περίχρυσον verfertigt, ſo wird man ſich berechtigt fühlen, zu glauben, die beiden genannten Künſtler deſſelben Namens Apollonios für eine und dieſelbe Perſon zu halten, welche uns nun als Künſtler der Toreutik und der Erzgießerei bekannt wird. Den Künſtler Archias, welchen Hr. Sillig übergangen hat, lernen wir aus einer Attiſchen Inſchrift von Olymp. 95, 4. kennen, und Welcker hat zuerſt auf ihn nachträglich aufmerkſam gemacht, worauf wir verweiſen. So wäre hiermit über das Zeitalter mehrerer Künſtler glücklich entſchieden, da man die obige Combination gewiß nicht eine aus der Luft gegriffene nennen wird. Die obige Büſte ſtellt zwar nach Einigen das jugendliche Bild des Kaiſers Auguſtus vor, wogegen aber Winckelmann ſämmtl. Werke Th. II. S. 55 ſie vielmehr für einen jungen Helden hielt und von ihr bemerkt, ſie müſſe aus der beſten Zeit der Kunſt ſeyn. So ſtimmt auch dieſes Zeugniß wiederum mit unſerer obigen Vermuthung auf eine überraſchende Weiſe zuſammen. Und dennoch — denn alles Geſagte ſoll blos als Warnung gegen zu gewagte einſeitige Combinationen dienen — fällt die ganze Behauptung zuſammen durch die nähere Betrachtung der angeführten Inſchrift, deren eigentliche Schriftzüge von den Berichterſtattern ſehr verſchieden angegeben worden. Man vergleiche nur Winckelmann a. a. O. und Barthelemy Schriften Th. I. S. 64. Wir haben ſie oben genau nach unſrer an Ort und Stelle verfaßten Abſchrift mitgetheilt, bis auf die A, welche die Geſtalt haben, in wel-

Digitized by Google

cher die Inſchrift ſich bei Winckelmann nachgebildet findet. Dieſe Geſtaltung der A findet ſich aber durchaus nicht auf Inſchriften der Zeit, welche ſich zunächſt an Olymp. 95 anſchließt, und wir müſſen daher gänzlich darauf Verzicht leiſten, den Verfaſſer der Büſte und den Archias in ein Verhältniß zu einander zu bringen.

Archonidas,

ein Künſtler in Thon, deſſen Name ſich auf dem Bruchſtück eines Kunſtwerkes von Thon befindet, beſchrieben von Münter Epistola ad Ouweroff de monumentis aliquot veteribus scriptis et figuratis penes se exstantibus (Hafniae 1822).

Celer.

Tacitus, Annal. XV, 42: Ceterum Nero usus est patriae ruinis exstruxitque domum, in qua haud perinde gemmae et aurum miraculo essent, solita pridem et luxu vulgata, quam arva et stagna et in modum solitudinum hinc silvae, inde aperta spatia et prospectus: magistris et machinatoribus Severo et Celere, quibus ingenium et audacia erat, etiam quae natura denegavisset, per artem tentare et viribus Principis inludere. Namque ab lacu Averno navigabilem fossam usque ad ostia Tiberina depressuros promiserant, squalenti litore aut per montes adversos.

Cleander.

Erbauer von Thermen zu Rom unter dem Kaiſer Commodus. Lamprid. Vit. Commodi 17.

Daniel,

ein Marmorarius, an welchen ein Brief gerichtet vorhanden iſt vom König Theodorich in Cassiodor. Var. III, 19. Hieher gehört vorzüglich die Stelle: Et ideo artis tuae peritia delectati, quam in excavandis atque ornandis marmoribus diligenter exerces, praesenti auctoritate concedimus, ut te rationaliter ordinante dispensentur arcae, quae in Ravennati urbe ad recondende funera distrahuntur u. ſ. w.

Epithycanus (Epitynchanus),

ein Aurifer unter Auguſt, deſſen Freigelaſſener er war, laut einer Inſchrift in Bianchini l. c. S. 49. No. 129.

Euripides.

Daß der bekannte Tragiker dieſes Namens in früherer Zeit ſich mit der Malerkunſt beſchäftiget, verdient um ſo weniger übergangen zu werden, als man zumal zu Megara ein von ihm verfertigtes Gemälde zeigte. Vgl. die Griechiſchen Lebensbeſchreibungen des Dichters in Seebode's Misc. crit. I, 2. S. 393. Allg. Schulzeitung 1828. Abth. II. No. 2. S. 9 und auch des Euripides Biographie von Manuel Moſchopulos. H. Sillig führt ihn zwar an im App. S. 474, jedoch ohne des Bilds in Megara zu gedenken.

Hedys,

ein Aurifer unter Auguſtus. Siehe eine Inſchrift bei Bianchini l. c. S. 30. No. 41.

Hermolykos

ein Architekt. Clarke Travels T. III. S. 501. ed. 8. Near the same place was also the capital of an Ionic pilaster; having the architect's name, Hermolycus, so engraven upon it as not to be discerned when the building, to which it belonged, was perfect; the letters being inscribed behind the capital, where the stone was intended to be placed against a wall; and thus written:

ΕΡΜΟΛΥΚΟΥ.

Isidoros

Siehe oben unter Anthemios.

Julianos

Architekt, oder vielmehr Mechaniker, unter dem Kaiſer Anaſtaſius, falls die Perſon dieſes Künſtlers nicht eine vom Aeneas, welcher an ihn einen ſeiner Briefe gerichtet hat, erdichtete iſt. Aus den näheren Umſtänden, die Aeneas angiebt, iſt dieſes jedoch kaum wahrſcheinlich. Wir halten es der Mühe werth, dieſen Brief, deſſen Inhalt Intereſſe für die Geſchichte der alten Mechanik hat, ganz mitzutheilen, da nicht Jedem zumal der Zugang dazu offen ſteht, und zwar nach der von Marcus Muſurus bei Aldus 1499 in Venedig beſorgten Ausgabe Griechiſcher Briefe.

Ἰουλιανῷ ἀρχιτέκτονι.

Τοῦ Ἀλκίνου τὸν κῆπον οἶμαι κεκτῆσθαι διὰ τὴν καλὴν μηχανὴν, ἣν σὺ μὲν ἐξεῦρες, ἐποίησε δ᾽ ὁ τέκτων. ἐγὼ δὲ γράψω τῷ λύγῳ ἠλίσιον γὰρ τὸ Θέαμα. δύο μὲν οἱ μέγιστοι κύκλοι σανίσι καὶ γόμφοις συναπτόμενοι, ὥστε ἐν αὐτοῖς ἔξωθεν θεωμένοις δοκεῖν εἶναι. ἐπὶ δὲ τῷ καταστρώματι πεδίον ἔνδοθεν ἀκτρέχει περὶ τὸν αὐτὸν τόπον μακρόν τινα δρόμον. ὁ δὲ κύκλος συμπαραθεῖ καὶ τοσοῦτον ἀκολουθεῖ, ὅσον τὸ πεδίον βούλεται. ὁ δὲ ἀγὼν (ſoll wohl ἀγκὼν heißen) περὶ ὃν ὁ μέγιςος κύκλος, αὐτοῦ μένων ςρέφεται, καὶ συγκινεῖ μικρὸν ἕτερον κύκλον τὸν ἐπὶ τῷ φρέατι. ἐπὶ τούτῳ τὰ σχοινία καὶ οἱ χόες. ἐπίκεινται κατὰ μέρος συνδεδεμένοι. ἀλλ᾽ ὀξυτάτη μὲν ἡ κίνησις. τοῦ δὲ μικροῦ κύκλου τὸ μέσον στενοχώρια, ὥστε μόνον τὰς ἀπαρχὰς τῆς ἐκροῆς ὑποδέχεσθαι. τὸ δὲ πλέον τοῦ ὕδατος ἐπὶ τὸ φρέαρ ἐκχεόμενον, ῥαδίως αὖθις καταδυθὲν, μόλις ἀνάγεται. τουτὶ μὲν οὖν ἐπανορθώσασθαι δεῖ. τῷ δὲ τὴν ἀρχὴν ἐξευρόντι οὐ χαλεπὸν τὸ τέλος γίνεται. μὴ γὰρ περιίδωμεν οὕτω καλὸν θέαμα τῆς ἑτέρου σοφίας δεόμενον, μὴ ταὐτὸν πάθοιμεν, ὥσπερ ἂν εἴ τις ζωγράφος τὴν Ἑλένην εἰς κάλλος γράφων τῆς κεφαλῆς ἐπιλάθοιτο.

Die Erklärung und Wiederſtellung des Einzelnen in dieſem Briefe müſſen wir für jetzt unterlaſſen.

(Der Beſchluß folgt.)

Digitized by Google

Nº. 84.

Kunſt-Blatt.

Donnerſtag, 21. Oktober 1830.

Nachträge zu Sillig's Verzeichniſſe alter Künſtler.

(Beſchluß.)

Julianos

aus Askalon gebürtig, ein Künſtler unſichern Zeitalters, wird erwähnt bei Constantin Harmenopulus Promptuar. juris II. Tit. 4. S. 115.

Opponius Justus

römiſcher Architekt, nach folgender zu Bonn befindlichen Inſchrift:

D M
IVL. PATERNO
MIL. LEG. XXII PR
P. F. STIP. XXIII
OPPONIVS IVSTV
ARCHIT. AMICO
ASE. FECIT

Vgl. Gercken Reiſen, Th. III. S. 335. Dorow Denkm. Th. I. S. 50. Tab. XIX. Fig. I.

Kalaïs,

ein, wie es ſcheint, ſehr unbedeutender Maler, deſſen Zeitalter ungewiß iſt. Seiner gedenkt Gregorias von Nazianz in ſeinen Gedichten in Tollii Itin. Ital. S. 66, wo es heißt:

ἢ καὶ γραφέων ἄριστος οὗτός σοι δοκεῖ,
οὐχ ὃς γράφει κινούμεν᾽ ἁπλοῖς χρώμασι,
Ζεῦξίς τε, ἢ Πολύκλειτος, ἢ τις Εὐφράνωρ,
ἀλλ᾽ ὃς μὲν ἀνθηραῖς τε καὶ παντασκίοις
βαφαῖς ἄμορφα σώματ᾽ ἐξεργάζεται;
ὧν Καλλίμαχος καὶ Καλαῖς ἥττην, ὡς δοκῶ,
μόγις γράφοντες εἰκόνας τῶν εἰκόνων.

Hierbei wird hoffentlich niemand an Kalamis denken.

Kleomenes,

Architekt unter Alexander dem Gr., unter deſſen Leitung Alexandria erbaut ward. Juſtinus XIII, 4 erzählt von der Theilung des Macedoniſchen Reichs nach Alexanders Tode: Prima Ptolemaeo Aegyptus et Africae Arabiaeque pars sorte venit, quem ex gregario milite Alexander virtutis causa provexerat: cui ad tradendam provinciam Cleomenes, qui Alexandriam aedificaverat, datur. Dieſe Stelle beweiſt nun freilich noch wenig, und man wird, wenn man dazu Arrianos III, 5 und Curtius IV, 8 vergleicht, wornach einem Kleomenes, und ſicher dem von Juſtinus erwähnten, mehrere Verwaltungsgegenſtände in Aegypten von Alexander anvertraut worden, leicht geneigt ſeyn, Juſtinus Worte nur ſo zu verſtehen, daß dem Kleomenes die obere Aufſicht bei der Erbauung von Alexandria übertragen worden ſey. Demohngeachtet werden wir zu der Annahme, daß Kleomenes wirklich ſelbſt Baukünſtler geweſen, beſtimmt durch die ausdrückliche Erwähnung des Kleomenes unter den Architekten und Kunſtverſtändigen, denen die Erbauung Alexandrias aufgetragen war, bei Julius Valerius de rebus gestis Alexandri M.*) an zwei Stellen. An der erſten, I,

*) Die von Angelo Mai herausgegebene Ueberſetzung des Aeſopos ſcheint faſt gänzlich bis jetzt überſehen worden zu ſeyn, woran freilich die wunderlichen, myſtiſchen Fabeln, in welche das Leben des Alexander in dieſer Schrift eingehüllt wird, die Hauptſchuld tragen mögen. Allein es wäre eben eines kritiſchen Hiſtorikers Geſchäft, Erdichtung und Erfindung von der Wahrheit auszuſcheiden; was im Ganzen genommen eben nicht ſo ſehr ſchwer iſt, da ſich das Fabelhafte als ſolches, und die hiſtoriſche Thatſache leicht durch ſich ſelbſt wieder erkennen läßt. Auch hier, wie ſo oft, liegt die Wahrheit verborgen unter dem Schleier der Mythe, und wenn wir vielleicht künftig einmal verſuchen werden, in einer kritiſchen Prüfung des Ueberlieferten denſelben einigermaßen zu heben, ſo glauben wir vorläufig verſichern zu können, daß dieſe Bemühung nicht ohne hiſtoriſche und antiquariſche Ausbeute ſeyn werde. Vorläufig werde einer Stelle hier gedacht, welche für die Erklärer der Hieroglyphen von groſſem Gewicht ſeyn muß. Nämlich I, 31. S. 141 werden zwei zu Alexandria zu Alexanders Zeit vorhandene Obelisken erwähnt und dann Folgendes von ihnen berichtet: Sed haec saxa insignita sunt et inscripta aegyptiis ac sacris litteris. Eorum causam et originem cum requisisset, sesonchosim regem eorum auctorem esse dicebant, qui potitus universitatis ad sui monimentum esse voluisset, quos Diis religiosius consecraverat, Leclae.

Digitized by Google

21. S. 130 ed. Fref. wird er neben dem bekannteren Architekten Deinokrates genannt: Cleomenes Ecneucretus et Dinocrates Rhodius. Weiter unten Cap. 23 heißt es: Adhibitis autem rex architectoribus, qui ex arte nobiles et celebratiores habebantur, et Cleomene Ecneucrato, et Olynthio, et Ereteo, Herone etiam Libii qui cum fratre Eponemo erat, accepit omne magnificentiae huiusce monimentum in eo posse tuto consistere, si antea quem fundamenta nebi iacerentur u. ſ. w. Dieſe Stelle, freilich noch ſehr verdorben, wie ſich ergeben wird, iſt in vielfacher Hinſicht bemerkenswerth. Ueber die Geburtsſtadt des Kleomenes findet ſich außer den Anführungen des Julius Valerius, unſeres Wiſſens, nur noch eine Erwähnung bei Arrian. III, 5, wo es heißt: Κλεομένην τὸν Ἐκναυκράτιον. Aus allen Anführungen erſieht man zuverläſſig, daß Kleomenes aus Naukratis in Aegypten gebürtig war und daß die betreffenden Stellen einer berichtigenden Hand bedürfen. Im Arrian beruhigen wir uns einſtweilen bei dem Vorſchlage τὸν ἐκ Ναυκρατίου, weil dieſer aus den Worten unmittelbar hervorzugehen ſcheint. Jedoch darf nicht verſchwiegen werden, daß die Form Ναυκράτιον noch ſehr zweifelhaft ſey: denn obwohl Stephanos Byz. dieſe Form unter Ναύκρατις anführt, ſo ſcheint er doch nur ſelbſt dieſe Wortform zu bilden, um daraus das ungewöhnlich gebildete Gentile Ναυκρατιώτης zu rechtfertigen und zu erklären. Bemerkenswerth und zu weiterer Unterſuchung auffordernd iſt der Umſtand, daß an mehrern Stellen, wo Ναύκρατιν ſteht, ſich zugleich die Variante oft der beſten Handſchriften Ναύκρατον findet. In Bezug auf die beiden Stellen des Valerius iſt zu bemerken, daß die im Einzelnen ſehr fehlerhafte Handſchrift an der erſtern Cleomenes ac Neucratus, an der andern Cleomene de Neucrato darbietet, und daß man bei der Kritik dieſer Schrift ſich immer gegenwärtig halten muß, daß ſie eine Uebertragung aus einem Griechiſchen Vorbild iſt, deren Verfaſſer nicht überall gleich genaue Kenntniß der Griechiſchen Sprache beſeſſen zu haben ſcheint. Wahrſcheinlich fand aber nun der Ueberſetzer an beiden Stellen Κλεομένης ὁ ἐκ Ναυκράτους, und ſchrieb darnach, freilich nicht claſſiſch, was aber auch gar nicht zu erwarten war, e oder ex Naucrate und unten de Naucrate. Mit den folgenden genannten Namen von Architekten, welche gewiß auf falſchen Lesarten beruhen, weiß ich nichts anzufangen, und überlaſſe die Mühe, über dieſe Namen Licht zu verbreiten, dem Verfaſſer des Künſtlercataloges. Nur das glaube ich einzuſehen, daß vor Olynthio ſicher Dinocrate ausgefallen ſey, enthalte mich aber der weitern Begründung dieſer Vermuthung, da ſie anderswo gegeben werden ſoll.

M. Livius Menander,

Aurifer unter Auguſtus. Siehe eine Grabſchrift bei Bianchini l. c. S. 47. No. 122.

Messalinos.

Ein Epigramm bei Chandler. Inscr. antiq. S. 11. No. XXXII.

Τέρπεο καὶ σκήνης πολυγηθέος ἔκτοθι μίμνων,
Μεσσαλινοῦ κλεινοῖς ἔργμασιν ἡδόμενος.
οἷς θεάτρου κύκλον περιώσιον ἐξεσάωσεν.
πανδαμάτωρ δὲ χρόνος εἶξεν ἀρηγοσύνῃ.

Hiermit vergleicht paſſend

Μεσσαλινοῖο γόνος τόδε θέσκελον ἔκτισε τόξον

Huſchke Anal. crit. S. 271.

Nikodemos,

Architekt. Siehe eine Inſchrift in Le Chevalier Voyage dans la Grèce. T. 1. S. 169. Vgl. Welcker Spicil. epigr. II. S. 5.

Parmenion

Architekt unter Alexander d. G., welcher bei Gründung und Ausſchmückung Alexandria's thätige Hand leiſtete. Julius Valerius de rebus Alexandri M. I, 35. S. 146. ed. Fref. Tunc Parmenioni architecto laborandi scilicet simulacra cura mandatur. Und gleich darauf: Et Parmenion quidem iussa complet, ipse quoque non inhonoris hoc labore. Quippe templum etiam nunc Serapion Parmenionis appellatur.

---

tae denique per interpretem litteræ continere sunt proditae huiusmodi gratiam:

REX AEGYPTI SESONCHOSIS ORBIS POTENS
PRAESVLI MVMDI TOTIVS DEO SERAPI CONSECRAT.

Iſt dieſe ganze Notiz auch, wie freilich viele andere, erdichtet? Gewiß nicht. Alles überhaupt, was über Alexandria erzählt wird, falls es überhaupt nicht der Vernunft und ſonſtigen beglaubigten Nachrichten widerſpricht, ſind wir berechtigt um ſo getroſter für hiſtoriſche Ueberlieferung anſehen zu dürfen, als wir wiſſen, daß Aeſopos und ſein Ueberſetzer daſelbſt her gebürtig waren und über die Verhältniſſe und Localitäten Alexandrias gut unterrichtet ſeyn konnten. Nun finden ſich aber wirklich, den Berichten Pococke's und Anderer zu Folge, in Alexandria jetzt noch zwei Obelisken, wenn auch verſtümmelt. Da wir nun eine alte Ueberſetzung der Aufſchrift des einen hier durch Valerius erhalten haben, ſo würde es für die Hieroglyphenkunde ein gewiß großes Förderungsmittel ſeyn, wenn man nach einem der beiden jetzt bekannten Entzifferungsſyſteme der Hieroglyphen eine Unterſuchung mit den Bildern jener beiden Obelisken anſtellte, und, falls einer von ihnen der hier gemeinte ſey, nach dem einen oder dem andern dieſer in ſo heftigem Kampf begriffenen Syſteme wirklich denſelben von Julius Valerius berichteten Inhalt und Sinn der Hieroglyphenſchrift herauszuziffern im Stande wäre.

Digitized by Google

Severus.

Unter Nero. Siehe oben unter Celer.

Stephanus.

Aurifer unter Tiberius. Siehe eine Inſchrift bei Bianchini l. c. S. 67. No. 220.

Xenokrates,

Steinſchneider. Vgl. Begeri contemplatio gemmarum Gorlaeorum S. 12.

Zeuxis,

Aurifer der Kaiſerin Livia. Inſchrift bei Bianchini l. c. S. 30. No. 43. Vgl. daſ. S. 31, No. 46.

Es ſey uns erlaubt, hier noch einige gelegentliche Anmerkungen über einzelne Stellen aus H. Sillig's Werk anzuſchließen.

Warum wir S. 5. unter Agasias auf Hegesias verwieſen, und ſo gewiſſermaßen um den Künſtlernamen Agasias verkümmert werden, begreift man durchaus nicht, zumal da S. 225 unter Hegesias nur dieſer Name geltend gemacht wird. So ſchwer es auch ſeyn mag, zwiſchen den Künſtlern genau zu unterſcheiden, welche die Namen Hegias, Hegesias u. ſ. w. geführt haben, was die neueſten Unterſuchungen von Thierſch und Sillig von Neuem beweiſen, ſo ſteht doch der Name des Epheſiers Agasias, als der Verfaſſer des ſog. Borgheſiſchen Fechters durch die bekannte Aufſchrift der Statue ſo feſt, daß dieſer wohl vornehmlich als Grundlage der ganzen Unterſuchung hätte dienen müſſen, und keineswegs auf die geſchehene Art unter Hegesias unter zu bringen war.

Unter des Alkamenes Werken finden wir keine bronzene Achillesſtatue angeführt. Wir finden ihre Erwähnung bei Visconti catal. des antiques du Musée Royal, 1817. No. 115. S. 45, wiſſen aber durchaus nicht, dieſe Angabe durch eine Nachricht der Alten zu erweiſen. Nur ſoviel beiläufig: Viſconti hält eine Statue des Pariſer Muſeums, angeblich Achilles darſtellend, für Nachahmung eines bronzenen Vorbilds vom Alkamenes. Uns kam die Annahme, daß es ein Achilles ſey, um ſo problematiſcher vor, als der behelmte Kopf und die Beine, auf deren Beſchaffenheit Viſconti hauptſächlich ſeine Vermuthung gründete, angeſetzt ſind, und es daher nicht ganz gewiß iſt, ob dieſe Theile wirklich zu dem Torſo urſprünglich gehört haben. Dagegen erweckte dieſe Statue die Erinnerung an den ſog. Olympiſchen Sieger im Dresdner Antikenkabinet, mit welchem ſie große Aehnlichkeit hat.

Bei Andronikos S. 45 vermiſſen wir die Berückſichtigung einer höchſt wahrſcheinlich hierher gehörigen Stelle bei Varro de R. R. III, 5 circum cardinem est orbis ventorum octo, ut Athenis in horologio, quod fecit Cyprestes, wozu Martini von den Sonnenuhren der Alten S. 110 die ſehr gegründete Vermuthung mittheilt, daß Cyprestes verſchrieben und vielmehr unſer Andronicus Cyrrhestes gemeint ſey, welchen Vitruvius als Erbauer des ſog. Thurms der Winde in Athen angiebt. Darnach erführen wir nun auch, daß an dieſem Monument in Athen zugleich eine Sonnenuhr angebracht geweſen.

Eben ſo wurde leider in Bezug auf den Skiagraphen Apollodoros ein ſehr wichtiges Scholion Victor. zu Ilias k, 265 (Heyne Obs. T. VI. S. 625) überſehen, aus welchem wir erfahren, daß Apollodoros auch einen Odyſſeus gemalt: Ἀπολλόδωρος ὁ σκιαγράφος ἐντεῦθεν πρῶτος ἔγραψε πίλον Ὀδυττεῖ. Sollte man nach dieſen Worten nicht ſehr geneigt ſeyn, an eine ſehr ſtarke Corruptel in dem von H. Sillig angeführten Texte des Heſychios zu denken, wo es von Apollodoros heißt, οὗτος δὲ καὶ πῖλον ἐφόρει ὀρθόν? Letzteres vom Apollodoros zu berichten, war doch wohl nicht der Mühe werth,

Die Kentauren des Ariſteas und Papias aus Aphrodiſium (S. 84) hält, wie Winckelmann, gleichfalls Viſconti für ein Werk aus der Zeit Hadrians; ſiehe deſſen Two Memoirs on the sculptures in the collection of Elgin, S. 93.

Dem Kalamis, über welchen noch Lange zu Lanzi über die Sculptur der Alten S. 76 zu vergleichen war, können wir glücklicherweiſe noch ein neues Kunſtwerk vindiciren, was freilich nicht anders als auf Koſten der Exiſtenz eines andern Künſtlers geſchehen kann, mit deſſen Namen und Arbeit Hr. Sillig zu ſchnell uns beſchenkt hat. Wir wenigſtens müſſen das Geſchenk ablehnen, welches uns Hr. Sillig S. 131 mit dem Künſtler Kalos gemacht hat, deſſen Namen mit dem des Kalamis zu vertauſchen iſt. Der Beweis dieſer Behauptung ſoll nächſtens anderswo geführt werden.

Ueber Kallikrates (S. 122) und Myrmekides kann jetzt das zum Apulejus de Orthogr. S. 77 ffg. Bemerkte verglichen werden.

Zu Kallimachos, in Bezug auf ſeinen Styl in der Malerei, wird es künftig der Mühe werth ſeyn, die oben unter Kalais angeführte Stelle des Gregorios von Nazianz zu berückſichtigen.

Die Unterſuchung des Zeitalters des Hippodamos und der Zeit, wann die Mauern des Peiraieus erbaut wurden S. 251, wäre wohl erſchöpfender ausgefallen, wenn die ſchätzenswerthe Abhandlung über Arist. Eq. 327 von Meier in den Philologiſchen Blättern 2. S. 178 benutzt worden wäre. Die hier angegebene Zeit dieſes Mauerbaues (beiläufig machen wir noch auf eine Stelle des Harpokration aufmerkſam, über welche zu Lykurgos S. 31 geſprochen worden), nämlich Olymp. 75½ fällt jedoch mit H. Silligs Beſtimmung ziemlich zuſammen.

Den Maler Nicearchus kennen wir nur aus Plin. XXXV, 11, 40 (S. 531 ed. Franz.): Nicearchus Venerem inter Gratias et Cupidines, Her-

Digitized by Google

culemque tristem insaniae poenitentia. wie H. Sillig S. 293 die Stelle ſchreibt. Es findet ſich hier aber die wohl zu beachtende Variante Cupidinem, welche eine neue Autorität gewinnt durch die Anführung dieſer Stelle bei Tortellius de Orthographia v. Nicearchus, wo es heißt: „fuit pictor sua aetate eximius. hic inter alia Venerem inter Gratias: et Cupidinem pinxit: et Herculem tristem insaniae poenitentia.“ Es iſt augenſcheinlich, daß Tortellius den Plinius hier vor Augen hatte und in ſeinem handſchriftlichen Exemplare gleichfalls Cupidinem las. Auf den Werth der von Tortellius beiläufig angeführten Stellen der Alten iſt zum Apuleius de Orthographia in der Vorrede aufmerkſam gemacht worden. Beiläufig wollen wir auch noch einer Variante (ſollte ſie auch einen Fehler enthalten) zu Plinius ebendaſ. S. 491 gedenken, die derſelbe Tortellius unter Nicomachus enthält. Daſelbſt nämlich wird der Vater des Nikomachos Aristochenus genannt, während er bei Plinius Aristodamus heißt.

Rückſichtlich des Malers Nikias (S. 295) verdient ein Kunſturtheil des Fronto in ſeinen Briefen nicht übergangen zu werden, welches wir, da es ſich auch über andere Künſtler verbreitet, nach der Römiſchen Ausgabe S. 170 ganz ausſchreiben: — nemo niti contra naturam, adverso quod aiunt Flumine. Quid, si quis postularet ut Phidias ludicra, aut Canachus deum simulacra fingeret? aut Calamis turina [turona die ältere Hand des Mſ.]. aut Polycletus etrusca? Quid, si Parrhasium versicolora pingere iuberet, aut Apellen unicolora, aut Nealcen magnifice aut Nician obscura, aut Dionysium inlustria, aut lascive Euphranorem aut Pausiam p..velia. (Letzteres Wort iſt unſicher.)

Die Irrthümer früherer Schriftſteller in Bezug auf den Namen des Peconios, welche H. Sillig S. 311 beſeitigt, waren ſchon früher gehoben worden durch Millin Description d'un camée, S. 18.

Zu Pamphilos S. 312 bemerken wir, daß bei Manuel Moſchopulos Gramm. S. 59 ed. Titze ein Pamphilos als Erfinder der Malerei genannt wird. Ob dieſer mit dem obigen eine Perſon ſey, wagen wir nicht zu beſtimmen.

Agorakritos.

Der Steinſchneider Quintus, über welchen zu vergleichen war Leſſing Kollektan. Th. 2. S. 430. 431., wird S. 406 ein Sohn Alexanders genannt. Auf der Gemme dieſes Meiſters, die uns erhalten worden, befindet ſich die Aufſchrift: ΚΟΙΝΤΟΣ ΑΛΕΞΑ ΕΠΟΙΕΙ, wo man den Vaternamen wohl für eine Abkürzung ſtatt: ΑΛΕΞΑΝΔΡΟΥ genommen, wie auch Winckelmann (Werke Th. VII. S. 186) thut. Warum? Lag es denn nicht näher, 'Αλέξα für den Genitiv des Eigennamens 'Αλέξας zu nehmen? Vgl. Syllog. inscript. S. 198. Der Attiſche Genitiv 'Αλέξου findet ſich auch nun auf einer in Attika gefundenen, jetzt im Muſeum zu Leyden aufbewahrten Inſchrift:

ΑΡΧΕΣΤΡΑΤΗ: ΑΛΕΞΟΥ: ΣΟΥΝΙΕΩΣ

Vgl. Ferussac Bulletin des sciences historiques, 1827. No. 1. S. 50.

Die Inſchrift, aus welcher der Bildhauer Simos entnommen iſt, ſiehe jetzt in Sylloge inscr. Fasc. VII. S. 365. No. XXVI.

Unter den Künſtlern, welche den Namen Soſtratos führten, wird S. 427 auch ein Steinſchneider und eine Gemme deſſelben angeführt. Bracci's Werk, welches H. Sillig citirt, können wir jetzt nicht nachſchlagen, um auszumachen, ob die bemerkte Gemme dieſelbe iſt, welche der berüchtigte Caſanova beſaß und welcher er in ſeinen Memoiren Th. VII S. 275 gedenkt; die von Caſanova angeführte Gemme iſt ein Onyxcameo, auf welcher mit Angabe des Namens des Verfaſſers ſich eine Venus Anadyomene befinden ſoll. Es wird dabei noch bemerkt, der Stein befinde ſich wahrſcheinlich jetzt im Brittiſchen Muſeum. Doch wollen wir überhaupt hoffen, daß bei dieſer ganzen Nachricht der Berichterſtatter etwas zuverläſſiger, als bei Erzählung ſeiner Avantüren geweſen ſey.

Derſelbe Architekt Cocceius, welchen Hr. Sillig aus einer Inſchrift S. 471 beibringt, wird auch, wie es ſcheint, bei Strabon angeführt. V. S. 245 (Th. II. S. 193 ed. Tzsch.). Was von Beiden erzählt wird, fällt in dieſelbe Zeit, und außerdem bezieht ſich Strabon auf Baulichkeiten, welche in der Nähe von Puteoli ausgeführt worden, wohin auch jene Inſchrift gehört. Obige Inſchrift wird übrigens auch noch angeführt bei Gruter. S. 227, 2 und Romanelli Viaggio a Pozzuoli, Th. II S. 247.

S. 471 wird ein Scalptor Daſſus aus einer lateiniſchen Inſchrift nach Fabretti angeführt, wo es heißt: L. DASSI. SCALPTORIS. VILARI. Das letztere Wort kann leicht auf den Gedanken bringen, es ſey in ihm ein erklärendes Beiwort zu Scalptor enthalten. Es beruht aber VILARI auf einer falſchen Lesart. Richtig gibt Muratori, welcher die Inſchrift lange bei ſich hatte, Nov. thes. inscr. Th. II. S. 948, 9. VCLARI, welches erklärt wird durch ein viri clarissimi (oder warum nicht natürlicher viri clari?).

Zu dem über Mamurius S. 477 Geſagten war noch zu vgl. Festus v. Memurii Veturii und Lanzi Saggio di lingua Etrusca, Th. I S. 144 flg.

Die in Bezug auf P. Numisius, einen Architekten S. 479 angeführte Inſchrift ſteht vollſtändiger und mit Verſchiedenheiten in Romanelli Viaggio a Pompei T. II S. 64.

Friedrich Oſann.

Digitized by Google

N°. 85.

Kunſt-Blatt.

Dienſtag, 26. Oktober 1830.

Kunſtausſtellung in Mailand im Jahr 1829.

(Forſetzung von No. 74.)

Wir ſprachen zuletzt von dem Gemälde des Hrn. Darif aus Venedig, welches die Entführung der venetianiſchen Jungfrauen durch iſtriſche Seeräuber, im Jahr 944, vorſtellt. Einer der Räuber, der die Mitte des Vorgrundes einnimmt, trägt auf der Schulter eine weißgekleidete Blondine, die er in eine Barke in Sicherheit bringen will. Der Schiffer ſcheint ſich zu widerſetzen, indem er ihn mit der Hand zurückſtößt. In einiger Entfernung wird ein andrer Räuber beſſer von einem Schiffer aufgenommen, der in ſeiner Hand ein reiches Käſtchen trägt, das jedoch hier nichts zu thun hatte, da die Bräute in der Kirche waren, und keiner andern Effekten bedurften. Eine Menge Barken und Maſten ſchließen den Hintergrund von dieſer Seite. Zur Linken erblicken wir eine Gruppe Venetianer, von denen einer über den Haufen gerennt iſt, und erſchreckte Weiber, über welche hinweg man andre mit ihrer Beute beladene Räuber erblickt. Die Façade einer Kirche zeigt den Ort, wo ſie dieſelben geraubt haben.

In dem ganzen Bilde herrſcht ein graulichter Ton, der durch die Einförmigkeit der Männer-Kleidung hervorgebracht iſt, ein Mangel, welchem der Maler nicht durch Contraſte von Licht- und Schatten-Maßen zu begegnen gewußt hat. Die junge blonde Gattin mit Ochſenaugen, wie ſie Homer der Juno gibt, ſieht in den Armen dieſes halbnackten und beinahe ſchwarzen Mannes aus wie eine Porzellänfigur, die er, nach ſeinen großen Schritten zu urtheilen, daher trägt, als höbe er eine leichte Puppe in die Höhe. Der zu Boden gerennte Venetianer hat ſeinen Kopf nicht auf den Schultern. Die Perſpektive iſt eine große Klippe für unſere Hiſtorien-Maler. Wir ſahen vor vier Jahren zu Padua ein großes Bild von Hrn. Darif, das weit mehr von ſeinem Talente verſprach.

Antonio Banfi. Sir Ravenswood nimmt von ſeiner Geliebten Lucie Abſchied, Süjet aus der Braut von Lammermoor, von Walter Scott. Beide Figuren laſſen kalt, und ohne das Verzeichniß wüßte man gar nicht, was die beiden Perſonen machen. Schlecht gewählt, und ſchlecht . . . .

Franzisca von Rimini und Bancilloto ihr Geliebter. Zwei lange Figuren.

Zug der Güte Josephs II. Der Kaiſer, ſeine Dekorationen unter einem langen Mantel verbergend, iſt bei einer kranken und von ihrem Sohne gepflegten Wittwe, an deren Bette eine mildthätige Nachbarin weilt, eingetreten, indem er ſich bei dem Jungen, der ihn auf der Straße anbettelte, für einen Arzt ausgegeben hatte. Er ergreift die Feder, und anſtatt einer ärztlichen Verordnung ſchreibt er ihr die Anweiſung auf eine Penſion, deren erſtes Quartal ſie ſogleich erheben ſoll. Dieß der Inhalt der Scene. Die Anekdote, die wir kennen, ſagt, daß dieſe unglückliche Wittwe, als ſie ſah, daß ihre Kräfte für die Ernährung zweier Perſonen nicht hinreichten, ſich eines großen Theiles ihrer Nahrung beraubte, um die ihres Sohnes zu vermehren, und auf dieſe Weiſe ſich erſchöpfte. Die Einführung einer andern Frau in dieſe armſelige Kammer iſt von der Erfindung des Künſtlers. Der Kaiſer ſchreibt auf ſeinem Knie; ſein Kopf, in Verkürzung geſehen, iſt von ſonderbarer Länge, und das Geſicht wie eine Pyramide gemalt. Wieder eine Unkenntniß der Perſpective. Die Figur der Kranken iſt wahr und rührend, aber die Stellung der andern Frau, die ſich mit dem Arzte beſchäftigt, macht das Hauptverdienſt dieſes Bildes aus.

Zwei kleine Genrebilder des Künſtlers. Römiſche Koſtüme. Das Innere des Atelier des Künſtlers, wo zwei Liebhaber ein entworfnes Bild prüfen.

Eine Neapolitaniſche Bäuerin, mit einem Kinde auf den Armen, das ſie gegen ein auf die Mauer gemaltes Bildniß hält, und demſelben einen Kuß geben läßt. Was iſt über alle dieſe Bilder zu ſagen? Studieren, ſtudieren! Hr. Anton Banfi, nulla diés sine linea!

Manzoni's Roman, i promessi sposi, vor drei Jahren herausgekommen, lieferte ſchon den Zeichnern Gegenſtände zu Lithographien; hier iſt auch das erſte Oelgemälde, von Hrn. Georg Berti aus Florenz gemalt. Es ſtellt den Moment dar, wo der Pöbel von Mailand

Digitized by Google

mit Wuth das Haus des Aufſehers über die Lebensmittel belagert hält, und wo Renzo (der Held des Romans, ein Landmann), den das Ungefähr in die Straße geführt hat, und der dieſe Wüthenden von der Ausführung ihres Vorſatzes, den Aufſeher zu vernichten, abwendig machen wollte, ſelbſt als Anhänger deſſelben in Gefahr geräth. Dieſes Bild iſt von mittler Größe; die Compoſition gibt den Gegenſtand ganz wieder; der allgemeine Farbenton iſt harmoniſch, und es bleibt nichts zu wünſchen übrig, als ein wenig mehr Fleiß in der Zeichnung; denn alle Figuren erſcheinen zu klein.

Phantaſie-Stücke.

Derſelbe Verti gefällt uns noch mehr in ſeinem Bilde von fünf halben Figuren von natürlicher Größe. Es iſt eine Famil'e Neapolitaniſcher Bauersleute (darunter nur eine Frau) in einem Wirthshauſe, wo ſie ihr Abendbrod verzehren. Einer derſelben ſpielt auf dee Laute, ein Greis hält ſein Glas in der Hand, und die ſitzende Frau iſt mit demſelben im Geſpräch begriffen. Die Köpfe ſind ſchön, die Hände gut ſtudiert, der Farbenton wahr, kräftig, das Licht gehörig vertheilt und ein ſchöner Reflex, von welchem zwei Figuren beleuchtet ſind, trägt dazu bei, ihm einen reizenden Effekt zu geben.

Von demſelben Künſtler ſind nachfolgende Werke: Ein kleines, ſehr hübſches Bild, ein Neapolitaniſcher Marktſchreier, um den ſich eine Menge Liebhaber verſammeln.

Eine Neapolitanerin auf dem Wege vor einem Bildniſſe knieend.

Noch eine Neapolitanerin an dem Ufer des Meeres, warmer Ton der Farbe in allen drei Bildern.

Wir haben oben das Wort gegeben, Hrn. Cäſar Poggi Gerechtigkeit widerfahren zu laſſen, der eine Art zu malen angenommen hat, die man an Rembrant bewundern muß, die dem Michel Angelo da Caravaggio, dem Salvator Roſa gelungen iſt, die aber nicht dieſelbe Wirkung bei deren Nachahmern hervorbringt. Man liebt in einem Bilde das Ausgeführte, und die größten Meiſter, die mit kühnem Pinſel in breiter Manier malten, haben vermieden, ihn zu keck zu gebrauchen, und trugen, wenn ſie Fleiſch malten, beſonders Sorgfalt, ihre Tinten zart ineinander zu arbeiten, indem ſie für die Draperien und Nebendinge die kühnen, wie mit dem Streicher aufgetragenen Pinſel-Striche aufbewahrten. Dieſe Art zu arbeiten ſcheint nur für groteske Compoſitionen zu paſſen, um Spitzbuben, Bettler, überhaupt die niedere oder erniedrigte Natur zu malen. So ſahen wir auch mit einigem Vergnügen die drei Kartenſpieler, halbe Figuaren in natürlicher Größe. Die Köpfe der beiden Alten ſind gut gezeichnet, der mit weißem Barte iſt eine ſchöne Geſtalt, obgleich man es an ſeinen Kleidern ſieht, daß er nicht einer edleren oder höheren Klaſſe angehört. Die zwei Phyſionomien drücken ſehr gut das Intereſſe aus, das ihnen das Spiel einflößt; die Unentſchloſſenheit des Einen über die Karte, welche er auswerfen ſoll, die Aufmerkſamkeit ſeines Mitſpielers, der ihn beobachtet, und in ſeinen Augen die Verlegenheit zu leſen ſcheint, in der er ſich befindet. Der Dritte blickt unglücklicherweiſe uns an, anſtatt ſeine Blicke auf das Spiel des überlegenden Alten zu heften. Man erräth, wenn man ſie anblickt, daß in dieſem Augenblicke das größte Stillſchweigen unter ihnen herrſcht. Wenn man dieſes Bild, das auf Effekt gemalt iſt, in einer gewiſſen Höhe aufhängt, ſo daß ſich die Uebergänge der kräftig aufgetragenen Töne mildern, wird man es immer mit Vergnügen ſehen.

Ein Kind, vom Rücken geſehen, das ſich in einem Spiegel ſchaut. Das Bild ſtellt nämlich den Spiegel, ſeinen goldnen Rahmen, und die goldnen Roſen, die ihn an der Mauer befeſtigen, dar. Er war mit einem weißen Gazeſchleier bedeckt, den das Kind weggezogen hat, um ſich zu ſehen. Die ganze Täuſchung liegt in der Nachahmung des Schleiers, der überall, wo er ſich über das Glas, den Rahmen und die Roſen gruppirt, durchſichtig iſt. Aber das Kind iſt nicht nach der Natur ſtudirt, denn ſein Rücken iſt ſchlecht gezeichnet, ſein Geſicht außer der perſpektiviſchen Linie, die uns ſein Bild im Spiegel vorn geſehen zeigen muß. Ein angenehmer Gegenſtand, aber in ſeinem Hauptzwecke verfehlt. Wenn Hr. Pock, der Verfertiger dieſes Gemäldes, Familienvater iſt, wünſchen wir ihm ſchönere Kinder, als die ſeiner Bilder.

Genre-Bilder.

Perſpektive.

Wir können es uns erſparen, den Arbeiten des Hrn. Johann Migliara große Lobeserhebungen zu ertheilen, indem wir unſere Leſer auf das verweiſen, was wir die vorhergehenden Jahre über dieſen ausgezeichneten Künſtler geſagt haben. Methode, Geiſt, Erfindung, optiſche Täuſchung, überraſchende Lichteffekte, intereſſante Scenen, größtentheils hiſtoriſchen Inhalts, reizende Figuren. Die Menge, die ſich täglich um ſeine Gemälde drängt, rechtfertigt die Bewunderung, die er in uns erregte, und wir können uns daher auf die Aufzählung ſeiner ausgeſtellten Werke beſchränken:

1.) Anſicht der Gräber der Scaliger zu Verona, die in einer Straße ſich befinden, und mit einem ſtarken Eiſengitter umgeben ſind. Dieſe Monnmente ſind reich an Formen, Figuren und Verzierungen in ſchönem gothiſchen Style. Dieß Bild gehörte dem Baron Rothſchild.

2.) Eingang und Veſtibulum eines großen Mönchskloſters des heil. Onuphrius zu Rom. Die Scene ſtellt den Kardinal San Giorgo dar, welcher den von einer ſchweren Krankheit darniedergebeugten Torquato Taſſo führt.

3.) Der Markusplatz in Venedig, von der Krämerey und unterhalb des Bogens der Uhr aus geſehen.

Digitized by Google

4.) Ein Golf im Mondſcheine; zur Linken die Mauer einer von den Wogen beſpülten Stadt, zur Rechten ein Leuchtthurm, in der Mitte das Monument des Cosmus von Medici, das man an dem Hafen von Livorno bewundert; dieſe Partie wird von einem Feuer erleuchtet, das unter einem Schuppen angezündet iſt.

5.) Säulen-Portikus (Atrium) oder Eingang des Pallaſtes des Fürſten Doria zu Genua. Man ſieht Karl V., wie er dem Andreas Doria einen ſchönen Hund anbietet, dem er zugethan war — geſchichtliche Thatſache.

6.) Aeußere Anſicht einer Stadt von einer durch den Mond erleuchteten Brücke begränzt, in der Tiefe iſt eine ländliche Schmiede, worin das Feuer brennt.

7.) Kleines Bild, die Façade der Kathedrale von Mailand.

8.) Anſicht der Kirche, la Spina Longaro genannt, zu Piſa.

9.) Eine Dampf-Seidenſpinnerey zu Buffalora bei Mailand, dem Negozianten Hrn. Mylius angehörig. Ein Porträt, das für uns nur durch die lieblichen Spinnerinnen dieſer Werkſtätte Intereſſe hat.

Wir müſſen bedauern, dieſes Jahr eine kritiſche Bemerkung über dieſe Bilder zu machen, die zu Mailand Niemand ausgeſprochen hat, obgleich ſie von Kennern gemacht worden iſt. Migliara verfällt nämlich bei den Vordergründen ins Schwärzliche, und bei freier Luft, bei der Mittags-Sonne, wie in der Anſicht der Kathedrale, und der Kirche zu Piſa, ſelbſt in den Gräbern von Verona iſt dieſes Syſtem von Contrapoſten unerträglich, da es gegen die Natur verſtößt, in welcher nicht nur die Luft, wie Leonardo da Vinci ſagt, das Förderungsmittel des Lichtes iſt, ſondern auch die Reflexe ſo häufig, und, je reiner der Himmel, um ſo glänzender ſind.

Obgleich das Publikum durch die nach der Beleuchtung unſerer Säle getroffene Vertheilung der Bilder genöthigt iſt, ſeine Aufmerkſamkeit auf die Werke des Hrn. J. Bpt. Dell' Acqua, Migliara's Zögling, zu richten, bevor es die des Meiſters bewundern kann, gefällt es ſich in der Vergleichung, und kömmt immer mit Vergnügen vor die Gemälde des eben ſo fleißigen Schülers, der eine fruchtbare Einbildungskraft beurkundet, denn es ſind immer innere Anſichten, Veſtibule, Stiegen, und ſich nicht zu wiederholen, iſt die Gabe eines Genie's, das keine Gränzen kennt.

Man muß jedoch geſtehen, daß die Figuren des Hrn. Dell' Acqua nicht mit demſelben Geiſte entworfen ſind, wie die Migliara's.

1.) Das Innere eines Trinitarier-Kloſters.

2.) Grabesdenkmal an dem Ufer eines See's, mit einem entſprechenden Hintergrunde. Zu viel Einförmigkeit in der Farbe des Monumentes, des Bodens, der Steine, Felſen, und einer an dem Ufer befindlichen Kirche.

3.) Anſicht der St. Georgenkirche zu Venedig, auf Holz gemalt. Der Vordergrund zeigt durch die Menge der Figuren und Barken das Treiben und Drängen eines vom Handel belebten Quais am Ufer des Meeres. Die herabgewürdigte Kirche dient zur öffentlichen Niederlage für die Waaren des Tranſitohandels. Dieſes Gebäude iſt etwas ſchwer zu erkennen.

4.) Die St. Lorenzo-Säulen zu Mailand. Zwölf antike korinthiſche Säulen von weißem Marmor, die, wie man glaubt, zu den für Diokletian auf dem Platze, wo jetzt die Kirche ſteht, erbauten warmen Bädern gehört haben.

5.) Innere Anſicht der Kathedrale von Mailand. Dieß iſt, wie ein gemeines Sprüchwort ſagt, das Stück Rindfleiſch, das man alle Tage bekömmt. Die Effekte ein wenig gekünſtelt.

6.) Das Innere eines alten Schloſſes zu Pavia, in welchem Karl VIII., König von Frankreich, einen Beſuch bei der Wittwe des Herzogs Galeazzo von Mailand abſtattete. An den Figuren iſt viel auszuſetzen; die der Fürſtin und des Königs haben keine gerade Stellung; und wie könnte man vermuthen, daß der Monarch ſich in voller Eiſenrüſtung zeigte?

Seit vorigem Jahre hatte uns Hr. Friedrich Moja in einer Menge wohlgelungener kleiner Bilder gezeigt, daß Leute von Geſchmack durch ihre Aufträge einem Talente Gerechtigkeit widerfahren ließen, welches ſich dem geſchickten Migliara zu nähern trachtet. Man ſieht, daß die Liebe zu ihrer Kunſt die Herren Dell' Acqua und Moja mächtig aneifert, ſich in einem Genre auszuzeichnen, das wohl ſein Verdienſt hat, ſo wenig auch die Herrn Hiſtorienmaler es achten. Dieſe Maler des kleinen Genre, wie ſie dieſelben oft nennen, wiſſen uns durch überraſchende und wahre Lichteffekte zu verführen, indem ſie die Sonne mit all ihrem Glanze wirken laſſen, und in die perſpektiviſchen Linien ihrer verſchiedenartigen Compoſitionen eine Geſchicklichkeit legen, die wir an den Patriziern der Malerei, wie wir oben gezeigt haben, vermiſſen. Die Werke des Hrn. Moja ſind folgende:

1.) Die Façade der Kathedrale von Mailand und des Platzes. Man möchte ſie eine Copie von der Magliara's nennen; derſelbe Lichteffekt. Ein Liebhaber ſagte uns: „Als ich dieſe beiden Bilder ſah, wollte ich ſie mit der Natur vergleichen, und fand in derſelben Stunde weder auf der Façade den Schatten ſo dunkel, noch die Häuſer auf dem Platze ſo ſchwarz, wo alles noch ſo licht iſt, daß in der Entfernung, in die der Maler uns verſetzt, ich die Namen über den Läden und Kaffehäuſern leſen konnte.“

2.) Wieder das Innere der Kathedrale. Es iſt wahr, die Schönheit des Gebäudes, das Schimmern verſchiedener Farben, bieten den Malern große Maſſen und herrliche Lichteffekte dar, die ſie mit den angezündeten Kerzen

Digitized by Google

und dem Rauche der Weihrauchfäſſer in Kontraſt bringen. Man ſieht daher immer mit Vergnügen dieſe Wiederholungen deſſelben Gegenſtandes. Hr. Moja hat denſelben gut behandelt, und wir zollen ihm unſern Beifall, daß er die auf das Gewölbe gemalten gothiſchen Verzierungen in einem milderen Tone gehalten hat, als ſie in der Kirche ſelbſt erſcheinen, wo ſie, obgleich der Zeichnung nach von gutem Geſchmacke, doch zu ſehr einem feinen Spitzengewebe gleichen.

3.) Das Aeußere einer Dorfkirche, wo der Prieſter in freier Luft bei einem ländlichen Feſte, das in einiger Entfernung ſichtbar iſt, predigt. Hübſcher Gegenſtand, gut behandelt, angenehme Effekte des Halbdunkels. Man erblickt im Vordergrunde einen ſehr ſchönen Baum, der mit großer Kenntniß ausgeführt iſt.

4.) Eine Eremitage, in welcher Richard Löwenherz ſich befindet, wie ihn Walter Scott in Ivanhoe dargeſtellt hat.

5.) Großartiges Veſtibulum, aus welchem man in perſpektiviſcher Abſtufung eine fortlaufende Reihe verſchiedener durch Gebäude von einander getrennter Höfe, mit vielen Figuren von Menſchen und Pferden, erblickt. Der hiſtoriſche Gegenſtand iſt: Johann Maria Visconti, Herzog von Mailand, entläßt den Grafen von Carmagnola, den er beauftragt hat, die Städte Lodi und Crema mit den Waffen wegzunehmen. Eines der lieblichſten Bilder dieſer Art, welche dieſes Jahr ausgeſtellt wurden.

6.) Zwölf Medaillons in Bronze-Rahmen; verſchiedene Anſichten und Landſchaften.

Keine Stadt Italiens bietet ſo viele maleriſche Anſichten, als das prächtige Venedig; man ſehe nur die Gemälde und Kupferſtiche Canaletto's nach, die alles erſchöpft zu haben ſcheinen. Hr. Tranquillo Orſi, Profeſſor der Perſpektive an der Akademie zu Venedig, hat zwei Anſichten ausgeſtellt, die eine von der Kirche St. Maria della salute, am großen Kanal, aufgenommen von der Carità, einem Gebäude, worin ſich jetzt das ſchöne Muſeum und die Schulen der Malerei, Skulptur und Kupferſtichkunſt befinden.

Die zweite Anſicht iſt der Platz der St. Peter- und Pauls-Kirche, deren Façade man ſieht, und an welche das große Hospital ſtößt. Eine Reuterſtatue in Bronze ziert den Platz. In der Entfernung erblickt man die kleine Inſel Murano. Dieſe Anſichten ſind reich an marmornen Palläſten, einige im orientaliſchen Geſchmacke, andere in ſchönem griechiſchen Style erbaut und alle vom Meere beſpült, das in den ihm zubereiteten Kanälen ruhig geworden iſt. Eine Menge kleiner Gondeln, die, wie die Venetianer ſagen, von der Venus erfunden ſind, dienen den Bewohnern als Fuhrwerke, und der Fremde wie der Venetianer iſt genöthigt, ſich ihrer zu bedienen, um von einem Quartiere, oder einem Hauſe zu dem andern zu kommen. An Orten, die man Traghetto nennt, giebt eine Unzahl großer Barken, mit Waaren und Waſſer beladen, den Kanälen Bewegung und Leben. Der Maler kann die Leute nirgend auf ihren Füßen ſtehend malen.

(Die Fortſetzung folgt.)

Nekrolog.

Am 8. Sept. ſtarb in Karlsruhe, an einem Schlage, der Hofmaler und Galleriedirektor Karl Kuntz. Er wurde im J. 1770 in Mannheim geboren, wo damals, unter dem ermunternden Schutze Karl Theodors ausgezeichnete Künſtler blühten. Kuntz machte ſeine erſten Studien an der dortigen Akademie. Im J. 1790 ging er nach der Schweiz und Italien bis Mailand, wo er fleißig nach der Natur zeichnete. Nach ſeiner Rückkehr in die Heimath gab er einige Radierungen und mehrere Blätter in aqua tinta heraus, unter denen eine Landſchaft nach Adr. v. d. Velde und die piſſende Kuh nach Potter, wozu er die Zeichnungen in Caſſel nach den Originalen verfertigte, als Meiſterwerke betrachtet werden können. Nach dem Anfalle der Pfalz an Baden kam Kuntz, durch Weinbrenners Vermittlung, nach Carlsruhe, mit dem Titel und der Beſoldung eines Hofmalers. Hier verfertigte er den größten und beſten Theil jener trefflichen Werke, die ihm eine bleibende Stelle unter den vorzüglichſten Landſchaftern und Thiermalern ſichern. Allenthalben iſt in ſeinen Bildern ein gründliches Studium der Natur ſichtbar. Außerdem war Potter das Vorbild, welchem er nachſtrebte. In ſeinen Rindern eifert er glücklich mit dieſem Meiſter, dem er nur manchmal an Lebendigkeit und Wahrheit der Färbung nachſteht. Er pflegte ſeine Stiere, Kühe ꝛc. nach der Natur in Thon zu modelliren, und darin liegt es wohl, daß ſeine Umriſſe bisweilen etwas hart erſcheinen. Weniger gelangen ihm Schaafe und Ziegen. Seine Landſchaften ſind Vedüten, die er mit Sinn und Geſchmack zu wählen und zu behandeln verſtand. Ueberall liebte er in ſeinen Bildern die volle Klarheit des Tages; ſein Kolorit iſt immer brillant, nähert ſich aber doch zu ſehr der Schmelzmalerei. Doch ſind von dieſem Fehler meiſt ſeine herrlichen Lüfte auszunehmen. Alles, bis in's geringſte Detail, iſt bei ihm mit Liebe und Fleiß ausgeführt, weswegen er auch nur langſam arbeitete, und, im Ganzen, keine ſehr große Zahl von Bildern zu Tage förderte. Was ihm fehlte, war Erfindung, weswegen ſich ſeine Darſtellungen ziemlich ähneln. Seine Arbeiten, die geſucht und gut bezahlt wurden, gingen größtentheils nach Wien, München, Paris, Petersburg ꝛc. Nur wenige ſind in Karlsruhe, und die dortige Gallerie beſitzt, ſoviel uns bekannt, nicht ein Werk dieſes achtungswerthen Meiſters. Eine meiſterhafte Copie nach Potter iſt noch in den Händen der Familie.

Der Sohn des Verſtorbenen, Rudolf Kuntz, hat mit Glück die Bahn des Vaters betreten, und ſich auch ſchon als wackrer Pferdezeichner bekannt gemacht.

Digitized by Google

Kunſt-Blatt.

Donnerſtag, 28. Oktober 1830.

Die Glyptothek in München.

(Mit einem lithographirten Blatt: Entführung der Helena und Opfer der Iphigenia, nach Cornelius.)

Die Glyptothek iſt ſchon zu Ende Septembers gänzlich vollendet, auch während des Oktoberfeſtes zwei Tage hindurch der herbeigeſtrömten Menge gezeigt, für den täglichen Eintritt aber erſt am 13. Oktober, dem Namenstag unſrer Königin, eröffnet worden. Obgleich man die früher vollendeten Säle ſchon lang geſehen, ſo gewährt doch nun der Anblick des Ganzen einen neuen und weit befriedigendern Eindruck, und mit demſelben Intereſſe, mit dem man die in den Sälen zuſammengeordneten Kunſtwerke, nach Styl und Epochen geſondert, betrachtet, verfolgt man auch die Abwechſelungen der Decoration, welche denſelben beigegeben und ſie zu charakteriſiren beſtimmt ſind. Fremde, denen der Anblick ganz neu iſt, bezeugen offen, daß ſich nirgends etwas Aehnliches, ſo nach Inhalt und Form Zuſammengedachtes, und mit ſo viel Kraft und Schönheit Durchgeführtes finde; auch ſelbſt in den reichen und weit großartigern Räumen des Vatikans iſt dieſe Zuſammenſtimmung aller Theile nur hie und da wahrzunehmen. Der Gang durch die zwölf Säle der Glyptothek, an den ſchönen und beredſamen Werken alter Bildnerei und der lebenden Malerei vorüber, an den mannichfaltig und geſchmackvoll angeordneten Marmorböden, unter den mit den reichſten Farben und Vergoldungen geſchmückten Gewölben bringt bis zum Anblick der römiſchen Werke eine ſteigende Erregung hervor, die ſich dann wieder beim Eintritt in die der ſpätrömiſchen und neuern Bildnerey gewidmeten Säle mäßigt und beruhigt. Es iſt hier gleich viel für das belehrende Intereſſe der Gegenſtände, wie für Schönheit und Beredſamkeit der Verzierung gethan, denn dem Werthe der alten Kunſtwerke nach darf ſich dieſe Sammlung mit jeder in neuerer Zeit entſtandenen meſſen. Gleich im erſten oder ägyptiſchen Saal ſind einige vortreffliche Proben der altägyptiſchen, ſo wie der nachahmenden römiſch-ägyptiſchen Bildnerei aufgeſtellt, ein ſperberköpfiger Theth Trismegiſtos, eine Iſis, eine ſitzende, mumienartige Figur mit dem Namenring des Seſoſtris, mehrere ſitzende Bildnißgruppen, Stelen und Votivtafeln an den Wänden eingelaſſen, ein Obeliſk in der Mitte; aus hadrianiſcher Zeit der prachtvolle koloſſale Antinous in Roſſo antico, der im franzöſiſchen Muſeum geſtanden, ein Horus, mehrere Tempelwächter und Sphynxe, daneben auch indiſche Sculpturen, Abbildungen des Brahma und Buddha. In dem folgenden, dem ſogenannten Incunabeln-Saal, ziehen die vortrefflichen etruriſchen Bronzen, die, zum Theil einem Prachtwagen angehörig, bei Perugia gefunden wurden, den Blick auf ſich, ſo wie neben mehreren Büſten eine ächt altgriechiſche Statue der Aphrodita von römiſcher Nachahmung, ein koloſſaler Bacchusprieſter und eine ſchön gearbeitete Spes. Aus dieſem Saale gelangt man in den der Aegineten, wo die beiden Giebelgruppen, ſo viel davon erhalten, auf zwei parallelen Stylobaten, die Fragmente auf Conſolen und in Niſchen an den Wänden aufgeſtellt ſind. Hier entfaltet ſich die lebendige Schönheit der griechiſchen Kunſt; die durch offene Bögen verbundenen Säle gewähren bis zum Ende dieſes Flügels den Ueberblick des Schönſten, was die griechiſche Bildnerei hervorgebracht; erſtlich zunächſt den Aegineten die barberiniſche Muſe, jetzt Apollo genannt und als ſolcher reſtaurirt, die koloſſale Büſte der Minerva und die des Achilles, und eine ächte, nicht durch Reſtauration gewordene Ceresſtatue, und die gabiniſche Diana; dann ein Bacchusſaal, das Meiſterwerk aller Zeiten, der barberiniſche Faun, die hohe und reizende Leukothea, der Silen mit dem Bacchuskinde, der Faun mit dem Flecken, die beiden Exemplare des Periboetos, ein kolaſſaler Venuskopf, der merkwürdige Sarkophag mit dem Zuge des bärtigen Bacchus und das vortreffliche Relief, die Hochzeit Neptuns und der Amphitrite vorſtellend, aus dem Pallaſt Santa Croce. Endlich im Niobidenſaal die beiden über alles Lob vortrefflichen Figuren des knieenden und ſterbenden Sohnes der Niobe, die Nachbildung der knidiſchen Venus, der Knabe des Boethus und die Meduſa Rondanini. Hierauf folgen die beiden Feſtſäle mit ihrer Vorhalle; um einen Ruhepunkt zu gewähren, ganz ohne antike Werke, dafür aber mit vortrefflichen Werken der lebenden Frescomalerei geſchmückt. Aus der Fülle ſeines

Digitized by Google

reichen Geiſtes hat Cornelius hier den Cyclus der Götter- und Heroenmythen geſchildert; in der Vorhalle von Prometheus anfangend, der den Menſchen bildet, und, an den Fels geſchmiedet, von Herkules erlöst wird, und Pandora, welche Mißgeſchick und Plagen unter die Menſchen ſtreut; dann im Götterſaal die Elemente, Jahres- und Tageszeiten und die drei Reiche der Kroniden, in den mannichfaltigſten Scenen und voll ſinnreicher poetiſcher und philoſophiſcher Beziehungen. In dieſem herrſcht die Ruhe der Götterwelt, die tiefe Symbolik und Allegorie ihrer Geſtalten, die Heiterkeit und phantaſtiſche Fülle ihres Lebens; dagegen im trojaniſchen Heldenſaal die blutigen Kämpfe, die mächtigen Leidenſchaften des Heroengeſchlechts, die Thaten der Achäer und das Ende von Ilion. Durch ſie gelangt man zu den Sälen, wo die römiſche Kunſt mit der letzten Blüthe der griechiſchen beginnt, ſich zu Reichthum und Ueppigkeit entfaltet und endlich mit ſchnellem Sinken untergeht. Aus dem Heroenſaal, wo der vortreffliche Sandalenbinder Jaſon, die Alexandersſtatue Aus Rondanini, die Büſten des Themiſtokles, Perikles, Sokrates, Hippokrates, Demoſthenes, und koloſſale Statuen vergötterter Cäſaren ſtehen, öffnet ſich die prachtvolle Perſpektive in den eben ſo reich mit Bildwerken als mit Ornamenten geſchmückten Römerſaal, wo Prachtgefäße und Candelaber, Graburnen und eine Ara die Mitte einnehmen, koloſſale Statuen der Kaiſer, lebensgroße kaiſerlicher Frauen, gegen ſiebzig Büſten der ausgezeichnetſten Römer, bilderreiche Sarkophage und Reliefs, Lectiſternien und antike Säulen aus koſtbaren Marmorarten die Seitenwände ſchmücken. An dieſe ſchlieſſen ſich in der anſtoßenden Rotunde die farbigen Werke der ſpätern Römerzeit, ein Faun, ein Athlet, ein Flußgott aus ſchwarzem Marmor, eine fackeltragende Ceres aus ſchwarzem und weißem, Büſten aus Porphyr, Baſalt, Travertin und Erz, in der Mitte des Fußbodens ein antikes Moſaik und darauf ein bronzener Dreifuß. Dieſer Saal macht den Beſchluß der antiken Werke, und es reiht ſich an ihn der Saal der Neuern, an deſſen Gewölbe die vier Wiederherſteller der neuern Sculptur, Nicola Piſano, Michel Angelo, Canova und Thorwaldſen in Medaillons abgebildet ſind. Hier ſteht eine kleine Büſte des jungen Raphael in gebrannter Erde aus dem 16ten Jahrhundert, ein Chriſtuskind von Algardi, die Büſten Winckelmanns, Ifflands, Pfeffels, des Admirals Tromp, Napoleons, die Statuen der Venus und des Paris von Canova, die Sandalenbinderin von Schadow, ein Mohr mit dem Amor von Eberhardt, endlich die Büſte des Königs ſelbſt von Thorwaldſen, in der Zeit gefertigt, da Er als Kronprinz mit Anordnung und Ausſchmückung dieſes Gebäudes eifrigſt beſchäftigt war. In der hohen, einfach, aber würdig verzierten Vorhalle, die zum Porticus führt, hat er ſeinem Verdienſt, eine der ſchönſten Sammlungen entdeckter Kunſtwerke geſchaffen und in dieſem prachtvollen mit den erſten Werken der von ihm neuerweckten Frescomalerei gezierten Gebäude aufgeſtellt zu haben, die einfache Inſchrift geſetzt: Ludovicus I. Bavariæ Rex Veterum sculpturæ monumentis, quæ ipse undique congesserat, decore collocandis hoc museum condidit atque dicavit. Gegenüber die Inſchriften: Inchoatum MDCCCXVI. Perfectum MDCCCXXX. Auch der Architekt und der Maler, die dieſes Werk erfunden, geordnet und ausgeſchmückt haben, ſollten nach ſeinem königlichen Willen nicht vergeſſen werden; daher über den Seitenthüren die Inſchriften angebracht ſind: Regis jussu ædificio exstruendo atque decorando præfuit Leo klinge Eques. — Regis jussu cameras picturis exornavit Petrus Cornelius Eques.

Die Anzahl der aufgeſtellten Bildwerke beträgt 327, wobei die Fragmente und Säulen nur in Maſſen gezählt ſind. Was die Aufſtellung betrifft, ſo herrſcht darin, da jeder Saal und alles zuſammen ein ſchönes Ganzes bilden ſollte, das Decorativ-Syſtem. Die ausgezeichneten Werke ſind meiſtens vorzüglich gut beleuchtet, wie die Aegineten, der barberiniſche Faun, die Leukothea, der knieende Niobide, der Jaſon; andere mußten, der ſymmetriſchen Aufſtellung zu Liebe, mit weniger günſtigem Licht ſich begnügen, wie dieß in allen Muſeen der Fall iſt, die nach architektoniſchem Prinzip und als archäologiſche Sammlungen, nicht bloß als Anſtalt für künſtleriſches Studium angelegt ſind. Das hohe Licht, welches durch die halbrunden Fenſter einfällt, iſt nur für diejenigen Werke ganz unvortheilhaft, die an der Wand unter denſelben aufgeſtellt werden mußten; auch das Kuppellicht in den beiden Eckſälen iſt durch die Stellung der Bildwerke an den Wänden nicht ſo ungünſtig, als es ſonſt für plaſtiſche Werke zu ſeyn pflegt. Am meiſten wird der Archäolog darüber unzufrieden ſeyn, daß einige kleinere Reliefs an hohen Stellen in die Wände eingelaſſen ſind. Was den Eindruck der plaſtiſchen Werke im Verhältniß zur Umgebung betrifft, ſo rechtfertigt ſich die Meinung der Architekten, daß eine kräftige Bebauung der Wände den weißen und farbigen Marmor und das dunkle Erz beſſer hervorhebt, als das indifferente Grau, welches man ſonſt dafür beliebt hat. Die ſchwarzen und rothen ägyptiſchen Statuen und die der ſpätern Römerzeit heben ſich vortrefflich auf einem gelben Grunde, der den Giallo antico nachahmt. Die Farben der übrigen Säle, den antiken Marmorarten: Rosso und Verde antico, Pier di persico u. ſ. w. nachgebildet, ſtechen zwar in einigen Sälen etwas ſcharf von einander ab, ſind aber im Ganzen für die Werke von weißem Marmor nicht minder günſtig. In der Decoration war es keine geringe Aufgabe, die der Architekt hier gelößt hat, den Styl der verſchiedenen Nationen und Zeitalter auch in den Ornamenten anzudeuten, denn er konnte nicht rein ägyptiſche, altgriechiſche, römiſche und

Digitized by Google

moderne Formen neben die der ſchönſten griechiſchen Zeit ſtellen, in deren Styl das Gebäude gehalten iſt, ſondern mußte die charakteriſtiſche Verſchiedenheit nur in feineren Abſtufungen zu bezeichnen ſuchen.

Von den zuletzt ausgeführten Werken der Frescomalerei in dieſem Gebäude haben unſere Blätter ſchon früher Nachricht gegeben. Wir fügen hier die Umriſſe von zwei kleineren Gemälden des trojaniſchen Saales bei, welche nach des Cornelius Erfindung von Schlotthauer und Zimmermann grau in grau auf vergoldetem Grunde gemalt ſind. Beide gehören in den Cyclus der den trojaniſchen Krieg einleitenden Begebenheiten. Paris entführt die Helena auf einem Schiffe, das von Seedrachen gezogen und von Amorinen gelenkt wird; eine ſpielt die Leyer; aber an der Fackel des Hymen, der das Steuer führt, zünden die nacheilenden Furien die ihrigen an. Das zweite Bild ſtellt das Opfer der Iphigenia und zwar den Augenblick dar, wo Diana die von ihr beſchützte Jungfrau in die Arme nimmt und dem opfernden Prieſter die Hirſchkuh in die Hände giebt; der verhüllte Agamemnon, gegenüber der trauernde Achill, Menelaos und Patroklos umgeben die Scene. An den koloſſalen Statuen, welche ſowohl dem Giebelfeld, als den Niſchen an der Auſſenſeite des Gebäudes einen würdigen und ſinnvollen Schmuck gewähren ſollen, wird fortwährend gearbeitet. Sie ſind bekanntlich von dem verſtorbenen Haller entworfen, nun aber, nicht ohne günſtige Veränderungen, von Schwanthaler, Rietſchel, Mayer, Bandel und Leeb unter Rauchs Aufſicht nochmals modellirt, und werden auch von denſelben Künſtlern in Marmor ausgeführt werden. Das Gebäude iſt mit großer Liberalität jeden Morgen, mit Ausnahme des Sonnabends, fünfmal in der Woche gegen Eintrittskarten und einmal für jedermann geöffnet. Die Oberaufſicht iſt Hrn. Central-Gallerie-Direktor von Dillis übertragen. Eine Beſchreibung, als Wegweiſer durch die Säle, wird in Kurzem erſcheinen; über das Architektoniſche werden ſich auswärtige Kunſtfreunde bald aus den Abbildungen unterrichten können, welche Hr. v. Klenze von ſeinen Bauwerken veranſtaltet und in einer Sammlung herausgeben wird. Wenn erſt die reichen Sammlungen antiker Vaſen, Muſaiken und kleiner Bronzen, welche der König beſitzt, aufgeſtellt ſeyn werden, ſo bleibt, da auſſerdem im Antiquarium vieles Merkwürdige ſich findet, die Säle der Akademie eine reiche Sammlung der ſchönſten Abgüſſe enthalten und das Münzkabinet zu den bedeutendſten von Europa gehört, für das Studium der Archäologie an dieſigem Orte wenig zu wünſchen übrig, und es hat ſich nicht nur die Künſtlerwelt, ſondern auch das größere Publikum und ganz beſonders die zahlreiche Jugend unſrer Univerſität von dieſen reichen Mitteln die ſchönſten Früchte zu verſprechen.

Kunſtausſtellung in Mailand im Jahr 1829.

(Fortſetzung.)

Es herrſcht viel Treue in den beiden angeführten Anſichten, und ein Localton von großer Wahrheit, und verſchieden von dem, den wir allenthalben ſehen. Die Linear- und Luftperſpektive iſt ſo, wie es ſich für einen akademiſchen Profeſſor ſie zu beobachten geziemt. Das Ganze iſt mit geſchmackvoll gezeichneten Figürchen ausgeſtattet. Man glaubte Copien nach Canaletto, von einer geſchickten Hand gemacht, zu ſehen, wären dieſe Figuren nicht mit größerem Fleiße ausgeführt, als die des alten Meiſters.

Wir hätten Hrn. Pompeo Calvi, einen jungen Nachahmer Migliara's, nicht von dieſem und den zwei Concurrenten Dell' Acqua und Moja trennen ſollen, die von uns ſehr ungeeignet Zöglinge des Erſtern genannt wurden. Es giebt, ſtreng genommen, keine beſondere Schule der Malerei zu Mailand, wohl aber eine gute Schule der Perſpektive, die eher den Zweck hat, Maler für das Theater und die Dekorationen, als für die Staffelei zu bilden; und dieſe Schule hat einige Individuen hervorgebracht, die ſich die Bilder Migliara's, des Erſten in Italien, welcher die großen flamändiſchen Meiſter nachahmte, zu Wegweiſern, die Natur aber zu ihrem Meiſter nahmen und ſich emporgeſchwungen haben, ohne von dem Rathe des geſchickten Meiſters unterſtützt worden zu ſeyn. Wir wiſſen auch, daß die Profeſſoren, welche die Hiſtorie behandeln, keinen Kreis von Zöglingen um ſich verſammeln; um einen ſolchen Verein junger Leute zu finden, geliebt von einem Meiſter, der ſich ihre Fortſchritte angelegen ſeyn läßt, muß man die Schule des Kupferſtichs ſehen, die Longhi ſchuf und leitete.... Doch kehren wir zu unſerm Maler zurück. Seine Anſicht eines Theiles der alten Ambroſinskirche, wo das Licht gut vertheilt und das Helldunkel mit Kenntniß beobachtet und ausgeführt iſt, hat bewieſen, daß man ohne den Schwärzetopf die verſchiednen Gründe eines Bildes hervortreten laſſen kann.

Die Klöſter ſind eine perſpektiviſche Aufgabe, die in tauſend Geſtalten bei den Künſtlern dieſer Gattung wiederkehrt. Hier ſind wieder deren zwei, mit Religioſen in ſchwarzem Habit; lange Säulengänge, lebhafte Sonnenſtrahlen und, als wenn dieß unumgänglich nothwendig wäre, denn man ſieht es bei allen, im Vordergrunde eine große Maſſe Schatten, wo ſich immer einer oder zwei Mönche befinden, die man kaum unterſcheiden kann, obgleich die Lebhaftigkeit des Lichtes, das fünf bis ſechs Fuß weiter hinten von den Mauern und dem weißen oder graulichten Pflaſter zurückſtrahlt, dieſen Theil des Vordergrundes erleuchten müßte.

Eine kleine Anſicht des St. Fidelisplatzes zu Mailand, den man ohne das Haus des öffentlichen Schatzes und der von Pellegrini gebauten Douane ſchwer erkennen

Digitized by Google

würde. Dieſes kleine Gebäude ſo ſchattig, ſchwarz, ſo hoch und ſchmal, ſtellt nicht die ſchöne (noch unvollendete) Façade der St. Fideliskirche dar. Hr. Calvi hat dieſe Zeichnung nicht nach der Natur gemacht, ja er hat ſie nicht einmal nach den Regeln der Perſpektive ſtudiert.... Gelegenheitlich ſey es allen Künſtlern geſagt, welche die Perſpektive nicht verſtehen, oder die ſie vernachläßigen, daß kein Mangel an guten Lehrbüchern iſt, denn wir beſitzen ein Verzeichniß von 132 Abhandlungen über dieſe Wiſſenſchaft in lateiniſcher, franzöſ., ital., deutſcher, engliſcher Sprache, und hoffen von einem Freunde auch die Namen der ſpaniſchen Schriftſteller. Es gibt keine Entſchuldigung, wenn es ſo viele Meiſter gibt; auch wir ſind im Begriffe, eine Abhandlung in ſechs Lektionen in italieniſcher und franzöſiſcher Sprache dieſer Zahl beizufügen. Sie enthält eine allgemeine Methode, und ein ſehr einfaches Mittel, in den Zeichnungen die Gegenſtände, die ſich in Gläſern abſpiegeln, wiederzugeben, nebſt einer kurzen Einleitung in die Kunſt der Perſpektive.

Landſchaften.

Erſt ſeit wenig Jahren hat ſich in Mailand der Geſchmack für Landſchaft-Malerei geltend gemacht, denn vor zwanzig Jahren ſahen wir kein Bild dieſes Genre in den Ausſtellungen. Die Schuld liegt nicht in der Natur, denn alle Umgebungen dieſer Stadt bieten Gelegenheit zu ſchönen Studien dar, und ſchon fängt man an dieſe reiche Aerndte mit mehr oder minderem Erfolge einzuſammeln. Unſere Leſer werden ſich erinnern, daß wir nach Hrn. Gozzi ſeit drei bis vier Jahren ihnen keinen mehr anzuführen hatten, als Hrn. Biſi; jetzt ſehen wir mit jedem Jahre einen neuen Concurrenten auftreten.

In den Werken des Hrn. Marco Gozzi wird man immer einen ausgezeichneten Meiſter erkennen, der mit ſeinen Nachfolgern nicht in Vergleich zu bringen iſt. Wir ſahen drei Bilder von ihm, in denen Luft und Fernen licht und duftig ſind, die Gegenſtände bis in die tiefſten Schatten ſichtbar bleiben und ihre Localfarbe bewahren; die Gewäſſer ſind klar, oder ſchäumend, und die Lichtpartien haben etwas Poetiſches, denn ſie richten unſere Blicke immer auf diejenigen Punkte, welche die Hauptgegenſtände der Bilder ſind. Man wirft ihm jedoch vor, daß er ſeine Baum-Maſſen in den Vordergründen ein wenig ſchwerfällig behandelt, was überraſcht, wenn man ſieht, mit welcher Leichtigkeit die Bäume in den Ebenen und auf den Bergen entworfen ſind.

Alles dieſes hat man in einer Anſicht von Lecco, deſſen See mit dem von Como zuſammenhängt, bewundern können. Dieſes Bild ward von dem Gouvernement gekauft.

Zwei andere ſind von der Erfindung des Künſtlers.

Man darf ſich nicht wundern, daß derjenige, welcher nur ſeiner Neigung lebt, ſich gänzlich und mit der vollkommenſten Geiſtesruhe Arbeiten überläßt, an denen er Gefallen findet, ohne ſich um ſein äußeres Glück bekümmern zu müſſen, daß ein ſolcher ſchnelle Fortſchritte macht und diejenigen übertrifft, die mit ihrem Talente einen zu ihrem Lebensunterhalte nothwendigen Handel treiben.

Dieß beſtätigt ſich an den Bildern des Grafen Nava (der dieſes Jahr nichts ausgeſtellt hat) und an denen des Grafen Renaud de Belgiojoſo, welcher zum erſten Male etwas ausgeſtellt hat, nämlich eine Anſicht der Brücke von Lecco und eine Anſicht der Adda mit den Mühlen von Paderno. Die Bäume, beſonders die im Vorgrunde, zeichnen ſich durch einen ſchönen Baumſchlag aus, der Wahrheit, Mannichfaltigkeit und Leichtigkeit vereinigt. Er hat die große Klippe glücklich beſiegt, an der die andern ſcheitern.

Das Waſſer eines reißenden Fluſſes in dem zweiten Bilde iſt ein ausgezeichnetes Studium. Es geſchieht alſo nicht aus Schmeichelei, daß wir dieſen Dilettanten gleich nach Hrn. Gozzi aufführen, denn wir werden nicht ſo nachſichtig ſeyn, denſelben Rang einem andern Liebhaber zuzugeſtehen.

Hr. Auguſt Eckerlin affektirt in drei Landſchaften ſeine Bäume auf allen Gründen ohne Unterſchied in einer ihm eigenthümlichen Art zu malen. Ein Journaliſt ſagte: es ſind harte Pflanzen, die aus lakirtem Blech gemacht zu ſeyn ſcheinen. Wir vergleichen ſeinen Baumſchlag mit runden Geranienblättern. Seine Lüfte und Fernen entſchädigen manchmal für dieſen Fehler, und man findet, daß er die kahlen und dürren Felſen nach der Natur darſtellt.

Landſchaftmaler ſollte man nie nach beſtellten Bildern beurtheilen, denn oft iſt es dem Künſtler nicht vergönnt, den Geſichtspunkt zu wählen, der ihm ſchöne Lichtpartien und angenehme Gruppirung verſchaffte. Die lachende Ausſicht aus einem Fenſter ſeines Salons oder Cabinets entzückt den Beſitzer; er will das Bild davon in ſeinem Stadthauſe haben, und der Maler findet nichts als eine große Fläche, weite Felder, ſymmetriſche Anpflanzungen, und einige zerſtreute Häuschen auf einem einförmigen Horizonte. Was kann er aus allem dem machen? Er hat keine Hülfsquellen für ſeine Kunſt, als einen ſchönen Himmel, der von leicht dahinſchwebenden Wolken durchſchnitten iſt und den die untergehende Sonne vergoldet, denn ſo ungeſchickt wird er nicht ſeyn, den Mittag zu wählen. Er wird ſehr glücklich ſeyn, wenn der Bezahlende nicht darüber ungehalten iſt, daß er in einer Ecke des Gemäldes eine Gruppe großer Bäume, zur Unterbrechung der geraden Linien, findet, obgleich er auf ſeinem Gute an dieſer Stelle nie welche geſehen hat. Seyen wir daher ſehr nachſichtig bei der Prüfung der Anſicht des Landhauſes der Hrn. Gargantini, von Hrn. Ludw. Villeneuve gemalt.

(Die Fortſetzung folgt.)

(Beilage: Ein Steindruck.)

Digitized by Google

iume
ohne
Mei=
Natur
ioſſen

i die=
ickten
ligen=
itten.
ppi
vio=

Cha=
ektheit
mar=
muß
ht die
nzoſen
orträ=
n die
n, in
Fleiſch=
inette.
jedem
glaubt.
reiſter
aunem
. Ei=
wiß in

e, von
n kräf=
ſich im
bringen
nwand.
zweite
er ſchö=
, liegt

wür
doch
Faç
Zeic
nich
Gele
Perſ
kein
ein
ſchaf
Spr
der
wen
eine
fran
eine
in d
abſpi
in d

ſchm
zwan
Ausſ
denn
ſchön
Aern
Unſe
Goz
führe
Jahr

imme
ſeinen
ſahen
licht
Schat
die G
tien
imme
der L
Bann
fällig
cher
Berge
L
ſen E
könne
Z
T
nur
komr

Digitized by Google

No. 87.

Kunſt-Blatt.

Dienſtag, 2. November 1830.

Kunſtausſtellung in Mailand im Jahr 1829.

(Fortſetzung.)

Die Natur iſt ihm bei ſeiner Anſicht von Erba beſſer zu Statten gekommen, obgleich er es von dem Hauſe des Hrn. Molinari aus hat aufnehmen müſſen; denn für Erba hätte der Landſchaftsmaler eine anziehendere, an abwechſelnden und maleriſch gruppirten Gegenſtänden reichere Lage finden können. Hr. Loſe hat daſelbſt Anſichten gefunden, die mit denen der Schweiz wetteifern. Warum ſtellt man Bilder aus, die ſo wenig Intereſſe haben? Um den zu befriedigen, der die Zechinen daneben gelegt hat. Man ſieht jedoch, daß Hr. Villeneuve ſeit vorigem Jahre gewonnen hat; ſeine Manier iſt angenehmer geworden, ſo wie in dem dritten componirten Bilde, das ſehr gute Partien, Wahrheit und eine Ausführung hat, wie ſie ein Kabinetsſtück erfordert. Nur ſollte es ihm noch gelingen, ſeinen Bäumen mehr Leichtigkeit zu geben und Licht hineinzubringen, denn das grüne Laubwerk auf einem ſchwarzen Grunde laſſe man den Decorationsmalern. Dieß ſollte ſich auch Hr. Marſtrani geſagt ſeyn laſſen, deſſen groſſen Baumbüſcheln die natürliche Anmuth fehlt. Dieſes Jahr finden wir ſeine vier Bilder ſchwächer, als die der früheren Jahre.

Dieſe Bilder ziehen einigen Vortheil aus der Nachbarſchaft des Hrn. Henry Iwining, eines Engländers, ſeine Anſicht eines See's gleicht zu ſehr den Porzellän-Malereien, trocken, kalt, manierirt; es iſt Schade, denn ſeine kleinen Figuren ſind geiſtvoll gezeichnet.

Herr Dell' Acqua gefällt ſich noch immer mit dem Geſtirne der Verliebten, ob er jedoch den Reflex des Mondes auf den Wogen des Meeres in einem kleinen Bilde von gutem Effekte nach der Natur ſtudiert habe, möchte ich bezweifeln.

Das kleine Bild, worin er eine ſchneebedeckte Landſchaft darſtellen wollte, haben wir nicht kalt genug gefunden. Sehr dünne weiße Streifen auf allen hervorragenden Körpern reichen nicht aus, um in uns das Gefühl winterlicher Kälte zu erregen.

Ein Bild des Hrn. Friedrich Moja, welches wir vor Augen haben, hält die Kritik beſſer aus, obgleich es zu ſeinen erſten Verſuchen gehört. Er hat die großen Bäume ſo kunſtvoll behandelt, daß man ſieht, er befolgt nicht ohne Vortheil die Manier, die ihn die Werke der großen Meiſter gelehrt haben. Fährt er ſo fort und nimmt nur die Natur zur Lehrerin, ſo wird er bald über ſeine Genoſſen ſich erheben.

Porträte.

Wie viele Maler Porträte malen, ſieht man in dieſen Sälen. Man möchte glauben, die Modelle ſchickten ihre Bildniſſe, denn die Maler würden ſehr viel Eigenliebe verrathen, wenn ſie ſelbſt dieſelben aufgeſtellt hätten. Dieß gilt wenigſtens von den HH. Sigismund Nappi Karl Arienti, Caeſar Poggi, Johann Trivioti, Banki, L. Sartini, Pock und Berti.

Man muß das Lebensgefühl, den Ausdruck des Charakters der nachgebildeten Perſon mit großer Korrektheit der Zeichnung, mit einem leichten, beweglichen und markigen Pinſel verbinden; zu einem lebendigen Kolorite muß ſich die vollendetſte Aehnlichkeit geſellen. Dieß macht die Porträte Vandyck's, Tizian's, Raphael's, des Franzoſen Rigault ſo ſchätzbar. Daſſelbe findet ſich in den Porträten des Hrn. Hayez; man bewundert an ihnen die Friſche des Teints, die glücklichen Reflexe, Schatten, in denen das Blut nicht aufhört zu circuliren. Die Fleiſchfarbe einer Blondine gleicht nicht der einer Brünette. Man möchte dieſe Haare anfühlen, die man mit jedem Luftzuge, der durch die Säle ſtreicht, emporgehoben glaubt. Das Porträt einer hübſchen, in weiß- und blaugeſtreifter Seide gekleideten Frau, mit einer Boa von graubraunem Pelz um den Hals, iſt nicht genug zu bewundern.. Einige dieſer Köpfe werden, wir wiederholen es, gewiß in öffentlichen Muſeen zur Zierde gereichen.

Achtzehn Bilder, halbe Figuren in Lebensgröße, von Hrn. Joſeph Molteni, verkünden zugleich deſſen kräftiges Talent und die gerechte Anerkennung, die er ſich im Publikum erworben hat. Einige ſeiner Porträte bringen eine Art Täuſchung hervor; man vergißt die Leinwand. — „Das iſt ſie,“ „das iſt er,“ heißt es, und der zweite Ausruf iſt: „Ah, wie gut ſind ſie gemalt!“ In der ſchönen Phyſionomie der berühmten Paſta, als Nina, liegt

Digitized by Google

ein Irrſeyn, das uns in dieſer Rolle zur Bewunderung hingeriſſen hat. Wer dieſen Ausdruck mit der wahrſten Aehnlichkeit vereinigen konnte, iſt gewiß im Stande, die Seele zu malen, wenn er die Züge entwirft. Madame Paſta (deren ſich die Stadt Como als ihr Geburtsort rühmt) iſt, auf dem Raſen ſitzend, in einem Knieſtück dargeſtellt. Sie iſt mit einem weiß ſeidenen Kleid angethan, über das ein Ueberkleid von weißem Gaze nachläßig geworfen iſt, in der einen Hand hält ſie einen Blumenſtrauß. Der Hintergrund des Bildes ſtellt einen von hohen Bergen begränzten See dar. Alles iſt trefflich behandelt und ſorgfältig ausgeführt.

Die andere ſchöne Frau in weiſſem Linenkleide, die inmitten von Felſen, welche das Bild ſchließen, auf einer goldenen Leyer ſpielt, zeigt uns die Züge einer Sängerin, welche Mailand entzückt, indem ſie den ihr vorausgegangenen Ruf beſtätigt: es iſt Madame Stephanie Favelli. Wie ſind die Arme gut bewegt, die Hände wie reizend! Man ſieht dieſe zarten Roſenfinger ſich auf den Saiten bewegen. So muß man eine Muſe malen. Der Künſtler ſcheint, wenn er Virtuoſen malt, in ſeiner Auffaſſung ungezwungener, als bei Leuten der ſchönen Welt.

Prächtige Stoffe, reiches Pelzwerk, Schmuck, Stickereien, ſchöne Fußteppiche, eine goldene Harfe findet man in dem lebensgroßen Porträt der Gräfin Poldi, die in ihrem prachtvollen Zimmer zeichnet; aber ihre Stellung iſt unangenehm geziert; ihr neumodiſcher Haarputz macht ſie lächerlich, kurz, die Dame hat ihren ſchönen Kleidern ganz die Grazie aufgeopfert.

Daß dieß nicht die Schuld des Malers iſt, zeigen die Bildniſſe eines jungen Mannes, eines franzöſiſchen Generals und der Maler Gozzi und Migliara; die Beleuchtung, die er für den Letztern angenommen hat, gibt ihm einen ſeiner Eigenthümlichkeit zuſagenden Charakter; dieß Bild wäre eine dankbare Aufgabe für einen geſchickten Kupferſtecher; oft iſt der Grabſtichel in vieler Hinſicht ſchlechter angewendet worden. Man ſagt, Hr. Molteni habe ſich früher nur mit Reſtauriren von Gemälden beſchäftiget; nun kann er ſagen: Anch' io son pittore. Wenn alle ſeine Männerköpfe ſich durch vortreffliches Kolorit auszeichnen, verſündigt er ſich an ſeinen Frauenköpfen ein wenig durch graue Töne, die beſonders in den Porträten der Paſta und der Favelli bemerklich ſind und dem Fleiſche die Lebensfriſche benehmen.

Dieſen zunächſt ſieht man mit Vergnügen ein männliches Bruſtbild von Hrn. Vitalis Sala gemalt. Man wünſchte mehr Durchſichtigkeit in ſeinen Schatten.

Von Hrn. Palagi erſchien nur ein Porträt, eine alte Frau mit violettem Sammtkleide in einem großen Armſtuhle von Acajouholze. Man kann ſich in jedem Alter der Welt zeigen, wenn man einen liebenswürdigen und gebildeten Geiſt mitbringt, aber ein Porträt, das nichts ſagt, erregt Lachen, wenn nur Spuren der Zeit und keine Spuren der Schönheit auf ſeinem Geſichte ausgedrückt ſind. Nicht alle Frauen haben das Glück, wie die berühmte Ninon de Lenclos, im Alter von mehr als ſechzig Jahren eine an Wahnſinn gränzende Leidenſchaft einzuflößen, die mit Selbſtmord endet. Dieß iſt hier keineswegs der Fall: die nichtsbedeutende Attitüde, die nichts weiter ſagt, als: „Seht mich an,“ kann nur den kleinen Enkeln gefallen, denen die gute Mama ein Andenken hinterlaſſen will, damit ihre Nachkommenſchaft ſich ihrer beſſer erinnere. Der Maler hätte jedoch den altersſchwachen Gliedern mehr Geſchmeidigkeit geben, die Steifheit dieſer zwei beinahe ganz gleichlaufenden Beine, die mit dem Lineal gezeichnet ſcheinen, vermeiden ſollen. Uebrigens iſt der Kopf gemalt, wie ihn Hr. Palagi zu malen verſteht, mit Gefühl und Zartheit, aber das Publikum wendet ſich lieber zu den Hayez und Moltenis.

Miniaturen.

Wer verſuchte ſich nicht in der Miniatur-Malerei? Erſtlich gewinnt ein Maler leicht damit Geld, dann begünſtigt der Gebrauch des Schnupftabackes dieſes Talent. Man halte dieſe Idee nicht für paradox. Mancher dächte nicht daran, das Porträt ſeiner Frau von Hayez oder Molteni gemalt in ſeinem Zimmer aufzuhängen, aber auf der Reiſe oder auf dem Lande zeigt er gern ein hübſches Miniaturgemälde auf ſeiner Doſe. — „Ein ſehr ſchönes Bild.“ — „Es iſt meine Frau,“ erwiedert er, indem er ſeine goldne oder ſchildplattne Doſe auf den Tiſch vor euch hinſchiebt. Unſere Fürſten und Fürſtinnen, haben ſie nicht Duzende in ihren Equipagen, wenn ſie reiſen?

Im Allgemeinen ſind es lilien- und roſafarbne Teints, große Augen, die nicht zuſammengehören, ein zum Lächeln verzogner Mund, ein Hals, der nicht auf der rechten Stelle iſt, zwei ziemlich ſchlechte Arme, denn die Zeichnung iſt nicht das Verdienſt der meiſten Miniaturmaler von Profeſſion oder Dilettanten; das Beſte, was ſie machen, ſind Copien nach großen Oelgemälden. Wir können alſo die 26 Porträte in Medaillons, gemalt von den HH. Marta aus Neapel, Day, einem Engländer, Verga, Aleſſandria, Joris und Agazzi nur als Schilde betrachten, welche ſagen: „Hieher, hier malt man ſehr ſchnell und ähnlich.“ Der Schild des Hrn. Marta iſt nicht übel.

Man muß jedoch eine in Hinſicht der Ausführung ſehr graziöſe Manier des Hrn. Day auszeichnen. Warum ſtudiert er nicht die Arme, warum verunſtaltet er damit ſo hübſche Köpfe?

Was für die einen eine Handelsſache iſt, iſt für die Frauen eine herrliche Beſchäftigung, unter denen zu Mailand Madame Romanini und Mlle. Camilla Guiscardi glänzen.

Zwei Schülerinnen, Mlles. Cleopha Silveſtri und Camilla Weitzecker, verſprechen, in einem anderen

Jahr Lob zu verdienen, denn dieſes Mal können wir ihnen nur Ermunterung geben.

Aber in unſerm an groſſen Malern ſo fruchtbaren Vaterlande mußte man einen Nordländer bewundern, der ein Miniatur-Bild von einem Fuß Höhe ausſtellte. Es erwarb ſich die Aufmerkſamkeit des Publikums und die Lobſprüche der Kenner, die in ihrer Bewunderung aufſchrieen: „Das heißt malen!“

Hr. Karl Brülloff, ein Ruſſe, hat das Porträt einer ſeiner ſchönen Landsmänninnen gemacht und ſie dargeſtellt, wie ſie aus dem St. Markusplatze zu Venedig tritt, und im Begriffe iſt, eine Barke zu beſteigen, um einen Ausflug in die Lagunen zu machen. Man hat geſagt, denn wir kennen das Original nicht, daß der Maler nur einen Theil ihrer Anmuth habe ausdrücken können; es ſcheint uns, daß er den Kopf nicht ſo klein hätte machen ſollen. Die ganze Figur iſt gut gezeichnet, die Bewegung durch die Stellung des hübſchen Fußes angezeigt; man ſieht, daß ſie mit Leichtigkeit in die Barke ſpringt. Sie iſt nach der Mode, aber mit Geſchmack gekleidet; ein ſchottiſcher Shawl mit ſchwarzen ſich kreuzenden Streifen, der ſehr maleriſch in ihre Taille gelegt iſt, bildet unter der einen Hand, die ihn hält, gut gelungene Falten. Der Führer der Barke, ein wahrer Schiffer, iſt in feſter breiter Manier entworfen, die mit der eleganten Frau contraſtirt. Alle Draperien ſind in Waſſerfarben. Der mit den ſchönen Gebäuden dieſes Platzes und vielen kleinen Figuren geſchmückte Hintergrund iſt von guter Wirkung. Der Maler hat, um den Kopf der Frau herauszuheben, ihm zum Hintergrunde eine groſſe Wolke gegeben, die einen tüchtigen Regen befürchten läßt. Dieß Gemälde iſt ein hiſtoriſches, und wenn zu St. Petersburg oder Moskau ſo in Miniatur gemalt wird, wollen wir eiligſt die Meiſter hieher berufen, die Hrn. Brulloff gebildet haben.

Zeichnungen.

Wir müſſen ſchneller über dieſe Produktionen hinweggehen, da ſie von unbedeutenderem Werthe als die Gemälde ſind.

Hr. Karl Corte hat bewieſen, was der Zeichner Liebliches mit dem ſchwarzen Stifte hervorbringen kann. Seine reizende Zeichnung iſt nach einer einfachen Skizze des Ritters Longhi gemacht, die Calypſo in den Armen Jupiters vorſtellend. Amor breitet hinter ihnen einen groſſen Schleier aus.

Vier Porträte mit Paſtellfarben im Kleinen gezeichnet, von Hrn. Aleſſandria, könnten uns verleiten, ihm zu rathen, ſeine Elfenbein-Palette zu verlaſſen, weil er mit den Stiften ſo glücklich iſt.

Obgleich ſehr ähnlich und mit Kühnheit ausgeführt, ſcheinen uns doch die vier Porträte in Roth- und Schwarz-Stiften von dem Kupferſtecher Biſi nicht für eine Ausſtellung geeignet. Es iſt gar nichts auſſerordentliches, daß ein geſchickter Kupferſtecher gut zeichne, aber dieſe ſchroffe und durch dicke Schraffirungen auffallende Manier kann nicht jedem Auge, noch jedem Geſchmacke zuſagen.

Man iſt überraſcht, die ſaubere und glänzende Arbeit des Grabſtichels und der kalten Nadel in den zwei mit der Feder gezeichneten Köpfen des Hrn. Caronni bis zur Vollendung nachgeahmt zu ſehen; aber das Talent des Kupferſtechers beſteht darin, auf ſeinem Kupfer mehr oder minder ſtarke Schraffirungen zu führen; es iſt ihm daher weit leichter, mit der Feder dieſe größte Schwierigkeit ſeiner Kunſt nachzuahmen, und Hr. Caronni iſt Kupferſtecher.

Das Verdienſt, mit der Pariſer-Kreide den ſchönen Effekt und den Ausdruck der Farbe eines Oelgemäldes von groſſem Umfange wiederzugeben, hat man mit vollem Rechte in einer Copie anerkannt, welche Hr. Vincent Raggio nach einem Bilde Appiani's in verjüngtem Maaßſtabe gemacht hat. Die Zeichnung wird auf Koſten der Brüder Bettalli in Kupfer geſtochen.

An den nun folgenden Tuſchzeichnungen haben wir keinen andern Fehler gefunden, als daß ſie in den Vordergründen ein wenig zu ſchwarz ſind. Die Perſpektiv-Zeichner ſollten überzeugt ſeyn, daß ihre Linien allein die Gegenſtände unſerm Auge näher oder ferner rücken, und daß es deßhalb unnöthig iſt, die Schatten oder Farben zu übertreiben.

Die Façade und eine Seiten-Anſicht der Karthauſe zu Pavia, eines durch die Menge und den Reichthum der Statuen und Basreliefs ſchätzbaren Monumentes, im Jahre 1396 von jenem Johann Galeazzo erbaut, der ſeinen Oheim Barnabo gefangen nehmen ließ. Zwei Aquarell-Zeichnungen von Hrn. Ambroſius Fumagalli, die Talent verrathen.

(Die Fortſetzung folgt.)

Graviren auf Stein mit Brillantſpitzen.

Die Zehn Gebote, lithogr. von B. Donndorf. Berlin bei dem Vf. und in der Sachſe'ſchen Lithographie.

Ein junger Lithograph zu Berlin, H. Bernhard Donndorf, iſt vor einiger Zeit auf den Gedanken gekommen, mit Brillantſpitzen in Stein zu graviren und hatte nach wenigen Verſuchen den beſten Erfolg. Bekanntlich gravirten längſt die Kupferſtecher mit Brillant die geraden Luftlinien der Landſchaften. Die Lithographen dagegen gebrauchten beim Graviren Stahlnadeln, die, wenn nicht vollkommen gut gehärtet, entweder zu weich oder zu hart und ſpröde ſind. Der Stein, welcher zum Lithographiren dient, iſt ein Kalkſchiefer, worin oft harte Adern, Quarzſtückchen u. a. Beſtandtheile, durch welche die Nadelſpitze leicht brach; daſſelbe geſchah, wenn die Nadel auf einem nicht gut geſchliffenen Steine in ein kleines Loch gerieth. Schleift man nun die Nadel von Neuem, ſo wird die-

Digitized by Google

erſte Linie, die man damit zieht, nie der zuletzt gemachten gleichen, und es wird faſt unmöglich, bei Plänen, Grundriſſen u. dgl. ein Feld mit völlig gleichartigen Linien zu überziehen. Die Mühe des öfteren Schleifens und alle anderen Unannehmlichkeiten werden endlich durch die in Stahl gefaßten Brillantſpitzen beſeitigt, und das bisher beſchwerliche Graviren wird mit Hülſe des neuen Verfahrens mit beſſerem Erfolge angewendet werden können.

Zur größeren Deutlichkeit geben wir eine Beſchreibung des Inſtrumentes, welches H. Bernhard Donndorf zum Graviren gebraucht. Der Stahl, welcher die Brillantſpitze hält, hat die doppelte Stärke einer gewöhnlichen Stricknadel, wird vorne nach der Spitze zu allmählig dünner und iſt ungefähr fünf Zoll lang. Dieſer Stahl iſt wie ein Bleiſtiſt in Holz gefaßt, und um das Ganze recht feſt zu machen, iſt an den Stahl ein Stück Meſſing (rund und hohl) gelöthet, worin das viereckig geſchnittene Holz läuft. Viereckig iſt das Holz aus folgendem Grunde. Da man den Brillant nicht rund und ſpitz ſchleifen kann wie eine Nadel, die man beim Schleifen beſtändig dreht, ſondern nur prismaförmig, ſo ſind die vier Seiten des Holzes mit A, B, C, D bezeichnet, und man weiß nun, auf welchen Buchſtaben man den Zeigefinger legen muß, um Linien zu ziehn, und auf welchen Buchſtaben, um aus freier Hand zu arbeiten. Linien zieht man nach der Seite hin, aus freier Hand arbeitet man meiſt gegen den Körper zu.

H. Donndorf ließ außerdem eine Brillantſpitze in einen Zirkel faſſen, und zwar ſo, daß die Schneiden nach den Seiten gehen: damit machte er calligraphiſche Arbeiten. Die Züge und Zirkelſchläge erhalten dadurch ſo ſchöne runde Formen, werden ſo ſcharf und fein, wie es aus freier Hand durchaus unmöglich iſt. Vorzüglich iſt auch der Brillant zu Grabſticheln zu gebrauchen.

Mit Brillant kann man in Glas, Gold, Stahl graviren, wie viel mehr in Kalkſchieſer; die Spitzen ſind unverwüſtlich; dieſer Gedanke führte Hrn. D. zu dem Vorhaben, das erwähnte Verfahren zu verſuchen. Er fand einen Brillantſchleifer, der weit vor dem Oranienburger Thore zu Berlin in einem Keller wohnt, demungeachtet aber ſeines Gleichen in der Welt ſucht. Der erſte Verſuch, mit dem Brillante feine Linien zu ziehen, fiel nicht gut aus, erregte aber die Aufmerkſamkeit Sennefelder's, und dieſer Grund war natürlich mehr als hinreichend, Hrn. D. zu neuen Verſuchen zu bewegen. Beſſer gelangen ſchon die mit dem neuen Verfahren ausgeführten ſechs Kirchen in einem von Sachſe in Berlin herauszugebenden Werke, „Sammlung gothiſcher Kirchen in Deutſchland.“

Ueber Erwarten endlich fielen die ſeitdem von Hrn. D. gezeichneten Zehngebote aus, das größte Blatt, das bis jetzt in dieſer Art erſchienen. „Die zehn Gebote Gottes.“ Das Wort Gottes ruht auf einem Grunde von Symbolen der Gottheit; in der Mitte befindet ſich die Krone (Zeichen der Allmacht), unter welcher ſich Schwert und Scepter kreuzen; zwei kindliche Engel tragen den Erdball und die Himmelskugel hinzu. Ueber der Krone das Auge (Allwiſſenheit) von Sternen umgeben, zu beiden Seiten hängt an dem das Ganze durchſchneidenden Stabe die Wage (Allgerechtigkeit); in den Schaalen zwei ſich kreuzende Schwerter; Füllhörner (Allgüte), Schlangen (Ewigkeit), an denen ſtarke Fittige (Unendlichkeit), Sterne (Heiligkeit); ſchwebende Engel umwinden das Ganze mit Blumenkränzen. Ueber dem Worte Gottes werden die Geſetztafeln von zwei Cherubim gehalten; auf den Tafeln die Anfangswörter der Zehngebote in hebräiſcher Sprache: „Ich bin der Herr dein Gott.“ Die Blumenkränze, welche die Wörter Herr und Gott umgeben, werden von vier Engeln an den oberen Stab befeſtigt. Dieſe Kränze bilden einen Vorhang, welcher die Zeichnung der Götzenbilder von Herr und Gott abſondert. Die Götzenbilder ſtellen den olympiſchen Jupiter, das goldene Kalb und Kneph vor. Kneph, Schöpfer des Weltgebäudes, erſcheint als Greis, mit Hörnern gekrönt, in der einen Hand eine Kugel, in der andern ein achtſaitiges Inſtrument (Himmelsordnungen). Vor ihm die vier Elemente: Ur oder Vulcan, Bel oder Jupiter, Melech oder Saturn, Derceto oder Juno (Vgl. Denkbilder der alten Völker von Romeyn de Hooghe, Amſterdam 1744). „Du ſollſt den Feiertag heiligen“. Zwei Tempel hierbei; ein moſaiſcher (von Raphaels Vermählung) und ein chriſtlicher deuten auf die Entſtehung und den Fortgang des Geſetzes. Weiter unten ſtellt eine Zeichnung den Augenblick dar, in dem Gott vom Sinai dem verſammelten Volke das Geſetz offenbart; um den Gipfel des Bergs eine ſchwarze Wolke mit leuchtenden Blitzen; an der Spitze des Volks Moſeh, hinter ihm Joſua und Aelteſte des Volks; im Hintergrunde das Lager der Iſraeliten. Die Luftlinien dieſer Zeichnung ſind eben ſo gleichartig als bei Kupferſtichen. Das Blatt koſtet zu Berlin bei dem Vf. drei preuß. Thaler.

Ein Hauptvortheil des neuen Verfahrens iſt, daß hinfort auch preußiſche u. a. Steine zum guten Lithographiren gebraucht werden können. Auf preußiſchen Steinen macht der Vf. gegenwärtig einen Verſuch, welcher zu gelingen ſcheint. Die bayriſchen Steine werden wohl den erſten Rang behaupten; aber andere Länder werden die Konkurrenz beſtehen können. In Oſtindien namentlich wird ein Stein gebrochen, der dem bayriſchen nicht ſehr nachſtehen ſoll; er wurde aber ſelten benutzt. Bekanntlich hat die Entdeckung Sennefelders weſentlich zur Blüthe der Manufakturen beigetragen; das neue Verfahren kann zu dieſer Blüthe noch Einiges beitragen; zunächſt aber iſt ſein Zweck das Fortſchreiten der Kunſt.

Digitized by Google

Kunſt-Blatt.

Donnerſtag, 4. November 1830.

Die Kunſt.

Aus Schuberts Geſchichte der Seele. *)

Die Geſchichte der Kunſt erſcheint dem Forſcher der menſchlichen Dinge und des raſtloſen Mühens und Drängens der Menſchen gleich einem hehren Gebäude, welches in ſchweigender Majeſtät, abgeſchloſſen und fern ſtehet von dem Lärmen der Gaſſen. Es bekräftiget ſich an dem lebendigen Odem, welcher aus dieſen Hallen wehet, der Geiſt des Menſchen, ehe er am Morgen hinein in den Kampf des Lebens tauchet: hier beut ihm ſelber der Mittag eine erquickende Kühle und am Abend ruhet das ernſter blickende Auge gerne noch an dem bedeutungsvollen Baue.

Wie in der Menſchentage Anfang, wie zu den Zeiten der Schöpfung, am Angelpunkte des Sternenhimmels (ſo lehret die berechnende Aſtronomie) **) das Bild der Leyer geſtanden, andeutend jene alte, Orpheiſche Leyer, deren Tönen dem ruhenden Chaos Bewegung geboten und Ordnung; ſo ſtehet am Gipfel jenes Gebäudes die Leyer; denn es ward die hehre Kunſt zugleich mit dem Menſchen ſelber in dem lyriſchen Weltenalter geboren, und es ſind die Töne einer Lyra im Innern des Menſchen, welche, getroffen durch den bewegenden Strahl von oben, das Gemäuer harmoniſch zum Tempelgebäu geordnet. Acht ſind der Säulen, welche die Hallen tragen; acht ſind der Künſte, durch welche der Menſch die umgebende Welt und den eigenen Leib zu einem Tempel des anfänglich ſchaffenden Geiſtes und der ewigen Schönheit geſtaltet. Denn durch vier von ihnen: Die Kunſt des Bauens und Bildens, die Kunſt des Malens und der Muſik weihet derſelbe die Körper der äußeren Natur zum Dienſt des höheren, geiſtigen Lebens; viere aber: Der Geſang und die lebendig beſchreibende Rede, die harmoniſche Haltung und die bekräftigende Bewegung der Glieder laſſen auf den eigenen Leib das belebende Licht von innen fallen, durch welches das ſichtbare Weſen des Menſchen, wie ſeine Erde zum Bild und Abglanz einer Herrlichkeit werden, welche ohne Anfang geweſen.

Wohlan denn, o Jüngling, es öffnen ſich uns die Pforten, weile mit mir, ſo dir anders der treumeinende Wille gefällt, welcher gerne mittheilt, was er vermag, auf einige Augenblicke in den Hallen der Geſchichte der Kunſt. Es verzeichnete dieſe, ſchon hier am Eingange, theure Namenszüge *). Denn dieſer Theil der Geſchichte nennet nur Namen der Völker und Menſchen, welche den Ton der Lyra im Geiſt des Menſchen verſtanden und ſeinem Bewegen gefolgt.

Es gehet unſer Weg zuerſt gen Weſten. Hier ſind die Denkſäulen und Fußtritte einer Kunſt, deren Sinn und Walten nur noch das dämmernde Licht eines ſinkenden Tages beſcheinet. Du kennſt jenes Volk des Alterthumes, welches im beengten Thale, dem Fluß entlang, gewohnet, im Thale, zu dem ſich im Weſten die Todtenſtille der Wüſte, nach Oſten ein ödes Gebirge und der Saum des Meeres geſellt und deſſen Boden der anſchwellende Strom alljährlich unter ſeinen Fluthen begräbt, damit der dürre Staub aus dem Grabe des Waſſers herrlicher wieder hervorgrüne. Du kenneſt das Volk, welches das Bild und die Gedanken des Todes ſelbſt zu ſeinen Freudenmahlen geladen, damit der Ernſt der Gräber mit dem Feuer der Becher ſich vermiſche; das Volk, welches das Thal hinab, ganze Städte der Todten erbaut, und zum Himmel an die ungeheure Laſt der Steine gethürmt, als wolle es mit dieſem vergeblichen Bemühen die Laſt des Gedankens von der Seele wälzen, daß dem Menſchen nur Eines gewiß ſey: der Tod, und daß des Lebens Herr-

*) Der Verf. des nachſtehenden Aufſatzes hat in demſelben den Gang der Entwicklung der Kunſt an einem ihm nahe vor Augen liegenden Bilde zu verſinnlichen verſucht; an der wunderherrlichen Glyptothek zu München und an der bedeutungsvollen Anordnung der in ihr enthaltenen Kunſtſchätze.

**) Vor ohngefähr 6000 Jahren war der helle Stern in der Leyer: Wega, für die nördliche Halbkugel Polarſtern.

*) Ueber dem inneren Thore der Glyptothek ſieht man die Namenszüge deſſen, der den Ausdruck ſeines eignen mächtig reichen, tiefen Gemüthes in dieſes Werk gelegt, zu welchem er die Mächte aller bildenden Künſte vereinte.

Digitized by Google

lichkeit und ſeine Luſt vergehen, wenn ſie noch kaum die Lippe des Dürſtenden genetzt. — Wir vernehmen in der Mythologie der alten Aegypter, wie in ihrer Kunſt die Töne einer alten Trauer der Lebenden um ihre Todten; einer Trauer, welche ſelbſt den Feſtgeſang der Schnitterinnen zur Zeit der Ernte in ein Wehklagen an Iſis verwandelt. Denn von den Schmerzen dieſer Göttermutter, welche die Verletzung und den Tod ſelbſt des unſterblich gebornen Geſchlechtes geſehen, reden die Tempel und die Bilder der Wände, verkündend jedoch auch zugleich das Erwachen des Horus und das Wiederfinden des Oſiris. Wie ein Kind, welches mitten in dem lieblichen Spiel und dem erſten Erwachen des Sehnens die unausweichbare Nähe des Todes mit untröſtlichem Schmerz ergriffen, läſſet ſich der Aegypter von jedem Steine, welchem ſeine Hand die ſtumme Sprache der Bilder gelehrt, die Verſicherung wiederholen, daß auch in den Gräbern noch ein Leben ſey und der Gang in des Todes Nacht nicht ohne Hoffnung einer Wiederkehr zum Licht. Dieſe Hoffnung muß ihm dann nicht blos der immer wiederkehrende Lauf der mächtigen Geſtirne, ſondern ſelber der armſelige Wurm am Boden bezeugen, welcher aus dem Mumienſarge der Puppe bald zum geflügelten Inſekt erwachet. Es wird jedoch durch allen Troſt, welchen Sternenhimmel und Erde, die Lehren der Prieſter und die geheimen Weihen dargeboten, das beſtändige Sehnen und Fragen des Sterbenden nach dem Leben und ſeiner Luſt noch nicht geſtillt, bis die Kunſt ſelber dem ſchrecklich Scheidenden verſprochen, daß ſie ihn zur Gruft begleiten, daß ſie da beim Scheine der Todtenlampe noch zur Seele reden wolle von der nicht auf immer hinweggenommenen Luſt der Augen und dem Ruhm der Thaten. Der Aegypter pflegte deßhalb das ſtille Haus der Todten mehr zu ſchmücken als die Wohnung der Lebendigen, denn dort erwartet, nach ſeiner alten Lehre, die Seele ein langes ſicheres Wohnen mit dem Leibe, hier aber währet das unſichere Bleiben nur einige ſchnellvergehende Jahre. So ward die Kunſt der Aegypter großentheils eine Bewohnerin der Gräber und der Gedenkmale der Todten. Darum ſiehe, in allen dieſen Geſtalten derſelbe unbewegliche Ernſt eines Todtenangeſichtes, die Glieder meiſt angelegt an den Leib, als hätte ſie das Erſtarren der letzten Augenblicke auf immer gelähmt. Wie die geſchickte Hand der Aegypter den verweslichen Leichnam zu unverweslichen Mumien gemacht, ſo iſt ſelbſt das Schaffen der Kunſt in dieſer geſchickten und fleißigen Hand zu einem Bilde des Todes geworden; Gräber nur von rieſenhafter Art waren die Pyramiden; Grabmäler der Götter und der gottgeweihten Thiere waren ſelber die Tempel. So hat die Hand jenes Volkes der Lyra, deren Geſpann mit Saiten Hermes zuerſt in Aegypten verſucht, Töne nur eines tiefen Ernſtes und der Todtenklage zu entlocken gewußt.

Der Ernſt iſt gut, o Jüngling, und der Schmerz gerecht und heilſam, wenn dein Auge jetzt die Gruft der Väter erblicket und wenn der Geiſt der Stunde des Todes gedenket. Aber der Schmerz iſt nicht des Lebens einziger Lehrmeiſter, und das Tönen der Lyra iſt dem Menſchen nicht nur zur Todtenklage gegeben. Nennet uns nicht das Alterthum ſelber jenen Cheops, den Erbauer der mächtigſten der Pyramiden, „den Götterverächter", vielleicht weil er, dem Loos der Vergänglichkeit trotzend, das Gott dem Menſchen beſcheert, die Geſtalt und das Gedächtniß des eignen, armſeligen Leibes nicht laſſen, ſondern durch eigne Macht dem leichtzerfließenden Staube Ewigkeit geben wollen. Findet doch der Menſch erſt dann ſich ſelber und das rechte Leben im Innern, wenn er angefangen, des eignen armen Selbſt und ſeiner vergänglichen Luſt wie Noth zu vergeſſen. Darum ſiehe, ein neues Tönen der Lyra ruft uns hinweg von dem Blick in die Gräber zu einem andern Bewegen.

Hier, auf laſurblauem Grunde leuchten uns goldne Sterne. Bilder ſtehen umher aus den Zeiten der alten griechiſchen Kunſt, da ſich der Menſch bei dem Anblick der mächtigen, leuchtenden Geſtirne, wie des Feuers am Heerde, bei dem Bewegen des rieslenden Quelles, wie beim Rauſchen im Wipfel des Baumes einer unſichtbaren Welt des Geiſtigen erinnert, deren wundervolle Kräfte im Geſtirne weben, wie im feſten Geſtein am Boden. Es blicket mit Scheu das Auge umher und das Ohr lauſchet, ob nicht vielleicht aus dem unſichtbaren Abgrund ein tödtender Schreck nahe, und wo es die Kunſt gewagt, aus dem Holze Geſtalten, oder an der Säule von Stein ein Haupt zu bilden, da hat ſie in ihre Gebilde, ſo gut ſie es vermocht, die Züge der ſchreckenden Gewalt und eines unnahbaren Ernſtes gelegt. Fruchtbar jedoch an lebendigen Keimen und voll Neues ſchaffender Kraft iſt nur die Liebe, und Furcht iſt in der Liebe nicht. Darum hat dieſe Zeit der Heroenkämpfe mit den Schritten der Natur, wie mit der Pelasger altem Gebiet eher das Werk der Gemäuer, in der Cyclopen unzerſtörbaren Art gelernt, und dieſes eifriger geübt, als das erhabnere Geſchäft des Bauens der Tempel und das ſtille, friedlichere Werk des Geſtaltens der Kunſt.

Nach der Nacht der dädaliſchen Mühe, in der, am Feuer des Heerdes, die Cyclopen das Achilleiſche Schild geſchmiedet, auf welchem (weil ſich die Kunſt mit Andeutungen begnügt) das Unmögliche möglich geworden, finden wir uns jetzt in dem lieblichen Morgen der griechiſchen Kunſt. Siehe dort den Tempel von ehrwürdig doriſcher Form, unter der Mitte des Giebels das Bild der Pallas Athene beflügelnd, hier den Kampf des Herakles und Telamons, dort den Kampf des Ajas und Teukros gegen das Volk der aſiatiſchen Küſte. Laomedons Leichnam hier und

dort des Patroklos, ſind der Kampfpreis der Männerſchlacht. Mächtig bewegt ſind die kräftigen Glieder, zierlich geſchmückt das Haar der Helden, als führte der Gang zum Reigen der Hochzeit, ſtatt zur Bahn der Wunden und des Todes. Warum jedoch in dieſen Geſtalten das Feſthalten immer an der einen Form des Heldenangeſichtes, welche bei Allen wiederkehret? Iſt es nicht die ſtaunende Ehrfurcht der Kunſt vor dem erſten Gelingen des eigenen Werkes, welche den Geiſt hier gefeſſelt, daß ihm die Trennung von dieſem lieblichen, früheſten Begegnen des lange Geſuchten ſo ſchwer geworden? Es wird indeß der heranwachſenden Kunſt nur auf einige Augenblicke geſtattet, das eigne Angeſicht im Spiegel zu beſchauen und ſeiner ſich zu erfreuen. Wie der einzelne Menſch des armen Selbſt und der vergänglichen Geſtalt des Leibes, ſo ſoll auch jene des Gelingens der eigenen ſtrebenden Kraft vergeſſen, damit eine andere, höhere Kraft ſie erfaſſen und zum neuen Werke des Lebens geſtalten könne.

Es nahet der Geiſt des Menſchen, je tiefer er gründet, je kräftiger er ringet, deſto mehr der Grenze eines Seyns, welches mächtiger iſt, als das eigene Seyn in dem Leibe der Vergänglichkeit; die Kraft, wenn ſie endlich, bei dem Scheine des eigenen Lichtes, aus der dunkeln Tiefe zur Höhe gekommen, erblickt hier eine Sonne, deren Licht den Schimmer der Lampe überſtrahlet. Hier ergiebet ſich dann der Geiſt eines Phidias der Gewalt, welche höher iſt, als die des fleißig ſinnenden Menſchen. Jenes Angeſicht des alleskräftigen und doch zugleich das Seufzen der vergänglichen Noth erhörenden Gottes, hat nicht die von frühe an bis zum Abend geſchäftige Mühe, nicht der oft berechnende Verſtand erfunden, ſondern, wie der Lichtſtrahl, der ohne mein Zuthun durch das vorhin dunkle und nun geöffnete Gemäuer fällt, iſt, von oben her, in den ſchaffenden Geiſt des Menſchen, das Weben und Bewegen einer Kraft gekommen, deren Wohlgefallen es zu allen Zeiten und unter allen Völkern geweſen, bei den Menſchenkindern zu wohnen und vor ihnen, wie in ihnen ſichtbar ſich zu geſtalten. Was aus den Werken, aus der Hand eines Onatas oder Ageladas, was aus dieſem Apollo, den Muſageten und aus Artemis, was aus Pallas und Ceres mich anblickt, das iſt nicht die Geſtalt und Schöne, nicht die geiſtige Anmuth des einzelnen Menſchen, welcher, gleich den Blumen des Feldes, heute grünet und morgen verwelket; ſondern es iſt die Geſtalt jener ewigen Fülle ſelber, welche des einzelnen Lebens Mangel ausfüllt und welche in unvergänglicher Schönheit über dem leicht veraltenden Reiz des Sterblichen ſchwebet, ſie ſelber, die Geberin und Quelle dieſes ſchnell vorübereilenden Reizes.

(Die Fortſetzung folgt.)

Kunſtliteratur.

Geſchichte der Malerei in Italien, vom Wiederaufleben der Kunſt bis Ende des achtzehnten Jahrhunderts von Ludwig Lanzi. — Aus dem Italieniſchen überſetzt und mit Anmerkungen von J. G. v. Quandt, herausgegeben von Adolph Wagner. — Erſter Band. Leipzig, Joh. Ambr. Barth, 1830.

Es kommt ſicherlich nicht allein der Wiſſenſchaft, ſondern auch der größern Brauchbarkeit dieſes Werkes ſelber zu Gute, daß Wagner den Lanzi nicht allein überſetzt, ſondern auch anderweitig bereichert hat. Dieſer erſte Band enthält, außer dem Vorwort, die Florentiner, Siener, Römiſche und Neapeliſche Schule. Es dürften ſomit wohl noch zwei Bände hinzukommen, welche als Zugabe ein berichtigendes und ergänzendes Regiſter zur genauern Angabe der Lebenszeit der Künſtler, wie auch eine bildliche Ueberſicht der Italiäniſchen Kunſtſchulen enthalten ſollen. — Vorangeſchickt iſt der Ueberſetzung ein Vorwort von Wagner, worin er den Standpunkt Lanzi's kurz angibt und die geiſtig-geſchichtliche Entwickelung der Italiäniſchen Malerei in einer tiefen, aber vielleicht eben dadurch nicht ſelten ſchwerfälligen Weiſe charakteriſirt. Der Verfaſſer thut dies nur in großen Umriſſen, wie es auch bis jetzt noch nicht anders geſchehen kann. Denn wenn es, um mit ihm zu reden, nicht zu läugnen iſt, daß die Erſcheinungen der ſo zu ſagen weltgeſchichtlichen Maler nicht allein, vielleicht am wenigſten, durch Gunſt oder Ungunſt ihrer Zeit, Ort- und Menſchen-Umgebung erklärt werden können, ſo iſt doch grade in den Beziehungen, welche die äußere Geſchichte der Kunſt betreffen, noch zu Vieles theils gänzlich unbekannt, theils unbegründet, als daß man jetzt ſchon zu einer Durchführung einer Philoſophie der Italiäniſchen Malergeſchichte gelangen könnte. Für die Florentiniſche Schule iſt auf dieſem Felde durch die neuſten Forſchungen ſchon mehr geſchehen und bei dieſer verweilt der Verf. deshalb am längſten. Uebrigens dürfte, unſres Bedünkens, eine ſolche Entwickelung die Biographie nicht nur nicht verſchmähen (wie der Verf. meint), ſondern hätte dieſelbe gerade am ſchönſten für ſich zu verwenden. Die Kunſtgeſchichte hat den Vortheil der Lebendigkeit voraus, daß ſie ihre Entwickelung zunächſt an Perſönlichkeiten knüpfen kann, vorausgeſetzt, daß ſie die Künſtler vorzugsweiſe beachtet, welche, um hier die Worte eines geiſtreichen Hiſtorikers zu gebrauchen, für die Entfeſſelung des Geiſtes nicht weniger als die deutſchen Reformatoren vollbracht haben. Werden dann noch vorzüglich die Schüler charakteriſirt, welche, wenn auch nur einzelne Seiten des Meiſters, weiter ausgebildet haben, ohne

Digitized by Google

alles, was jede Schule nothwendig als ſchlechte Zugabe mit ſich führt, zu erwähnen, ſo mindern ſich die Schwierigkeiten bei Eintheilung der Kunſtgeſchichte um vieles. Die Vortheile wenigſtens, welche die geographiſche Eintheilung in Schulen durch eine bequeme Ueberſicht zu bieten ſcheint, werden auf dieſe Weiſe vielfach aufgewogen; ſie iſt gewiß, wie Quandt in einer Anmerkung darthut, die ungünſtigſte von allen.

Dem Vorwort folgt eine Abhandlung über Lanzi's Kunſtanſicht von Quandt, welche im Weſentlichen mit der früher genannten zuſammentrifft. Ueberhaupt gehört es zu dem Erfreulichſten, beide Arbeiten nicht nur in Einzelheiten gegenſeitig ſich ergänzen, ſondern auch in der Kunſtanſicht ſelbſt übereinſtimmen zu ſehen, wenn ſie auch von dem einen vielleicht ſchärfer und in größerem Zuſammenhang, von dem andern gefälliger ausgeſprochen wird. Lanzi wird nun gewiß ſehr richtig alſo charakteriſirt: „Lanzi betrachtete Gemälde als Merkwürdigkeiten, welche zu ſammeln und zu verzeichnen verdienſtlich ſey, und hätte gewiß mit eben demſelben Intereſſe, freilich aber auch mit derſelben Gemüthsloſigkeit, wie Kunſtwerke, ſo Conchylien, Mineralien, oder andere Seltenheiten beſchrieben, wenn er Vorſteher eines Naturalienkabinets geweſen wäre. Er ſcheint unter die Leute zu gehören, welche ein reines Vergnügen am Sammeln finden, gleichviel was es ſey.“

Näher wird denn ſeine hiſtoriſche Stellung zu Winckelmann und Mengs angegeben, und dieſe, oder vielmehr ein Bodenſatz aus den Schriften von de Piles als Grund für die Art erwähnt, in welcher Lanzi Gemälde zu ordnen pflegt. Quandt überhebt ſo auf eine geſchickte Weiſe ſich und ſeine Leſer der Unbequemlichkeit, im Verlauf der Geſchichte immer wieder auf Lanzi's Kunſtanſicht zurückkommen zu müſſen. Wo es in den Anmerkungen geſchieht, betrifft es meiſtens nur Einzelheiten. —

Die Anmerkungen ſelbſt, welche dem Text beigegeben ſind, verdanken wir zum größten Theil v. Quandt, der ihrer nicht wenige aus dem reichen Schatze ſeiner Kunſtkenntniſſe geſchenkt hat. Sie berichtigen theils den Lanzi in Einzelheiten, theils ergänzen ſie ihn; ſey es nun, daß ſie die beſten Kupferſtiche erwähnen, oder die Veränderung angeben, welche ſeitdem mit dieſem oder jenem Bilde vorgegangen, ſey es, daß ſie die neuſte Litteratur und die Reſultate der bedeutendſten Forſchungen in der Kürze mittheilen. Nicht ſelten werden in geiſtreicher Auseinanderſetzung Punkte berührt, welche für die Kunſtgeſchichte ein allgemeines Intereſſe haben, z. B. im Vorwort S. IX über die Eintheilung der Kunſtgeſchichte, S. 16 über Cimabue, S. 35 über Giotto, S. 61 über die Erfindung der Oelmalerei, S. 91 über den Kupferſtecher E. S., S. 173 über die Nützlichkeit und Schädlichkeit der Kunſtakademien, S. 254 über den Verfall der Künſte u. ſ. w. — Wagner hat ebenfalls einige hiſtoriſche, und hie und da kurze, freilich aber, wie man es von ihm gewöhnt iſt, tiefe Bemerkungen hinzugefügt. Zu den letzten rechnen wir z. B. folgende Stelle (S. 368): „Sind denn nun aber der Genius, ſein Urſprung und ſein Walten erklärt, wenn ſie mit den Erſcheinungen geſchichtlichen Hergangs in Reih' und Glied geſtellt werden? Das Tiefſte und Größte des Menſchengeiſtes hebt ſich aus dem Schooße des Geheimniſſes, wie ſein phyſiſches Daſeyn; und es iſt und bleibt ſtets merkwürdig, daß, trotz der wißbegierigſten und liebevollſten Forſchungen, im äußern Leben wahrhaft großer, Göttliches offenbarender Geiſter, ſo viele Lücken bleiben, als ſollte nur des Geiſtes Walten und Seyn zur Sprache kommen, und der Weltgeiſt ſpottete des Buchſtabirens der Menſchen, denen er lieber das Wort gönnen möchte.“ — Reiſende dürften vielleicht noch häufiger, als geſchehen iſt, angegeben wünſchen, welche Veränderungen manche Gemälde ſeit Lanzi erlitten, wo ſie ſich namentlich jetzt befinden. Aus Rumohrs Ital. Forſchungen und Hirts Recenſion derſelben in den Jahrbüchern für wiſſenſchaftliche Critik ließe ſich in dieſer Beziehung eine nicht unbedeutende Nachleſe halten.

Ueberſetzungen aus dem Italiäniſchen haben für den Deutſchen größere Schwierigkeiten, als es dem der Sache Unkundigen auf den erſten Blick ſcheinen dürfte. Dem Italiäner iſt in ſeiner Sprache Schärfe und Leichtigkeit als ſchönſtes Angebinde mitgegeben, deſſen ſich der Deutſche nur mit Mühe bemeiſtert. Kömmt zu dieſem Naturgeſchenk eine feine künſtleriſche Handhabung des Gegenſtandes, wie bei Vaſari, hinzu, ſo ſteigert ſich die Schwierigkeit außerordentlich. Fällt dieſe Kunſtvollendung nun auch bei Lanzi weg, ſo bleibt dafür noch die Unbequemlichkeit, daß die Italiäniſche Kunſtſprache, nach Wagners richtiger Bemerkung, einen großen Ballaſt von Schiefheit und Flachheit und eine Menge von abgenützten und wüſten Lobdeiwörtern mit ſich führt. Dieſe Schwierigkeiten nun ſind in Wagners Ueberſetzung, ſo viel wir ſie haben vergleichen können, glücklich überwunden. Sie iſt treu, ohne den Leſer durch Schwerfälligkeiten oder gewaltſame Handhabung der Mutterſprache zu ermüden. Daß an manchen Stellen mancher Ueberfluß beſiegt werden mußte, rechtfertigt die hin und wieder eingetretene Zuſammenziehung des Originals. —

Da Druck und Papier gut ſind (nur in den Anmerkungen nicht immer rein), ſo läßt ſich erwarten, daß das Publikum durch mehr als paſſive Anerkennung zur Fortſetzung dieſer achtungswerthen Arbeit das Seinige thun werde.

G.

N°. 89.

Kunſt = Blatt.

Dienſtag, 9. November 1830.

Die Kunſt.

(Fortſetzung.)

Eine Begeiſterung denn, welche den Menſchen über den eignen Leib und über das Werk der ſterblichen Hand erhebt, iſt es, die zum Erfaſſen jener ewigen Fülle; die zum Anſchauen des Urbildes führet. Wohlan denn, mein Freund! folge mir weiter zu einer Bahn der alten Kunſt, welche dir in der Sprache der Geſtalten ſagt, was dieſe Begeiſterung ſey, welche die Seele der eignen Leiblichkeit enthebet.

Die Gräber der alten Aegypter und ihre Kunſt haben zu dir ohne Aufhören von dem Tod geſprochen; dennoch hat dich dieſe Stimme aus der Tiefe nicht gelehrt, was der Tod ſey? denn es iſt, ſo ſagt ein altes Buch, in der Behauſung der Todten nicht Kunſt, noch Verſtand, noch Ordnung. Die Furcht des Todes ſpricht mit unvernehmlicher Stimme und der Schrecken weiß nicht, was er ſaget. Hat dich das Murmeln jener Gräber glauben gemacht, der Grund des Todes ſey von leiblicher Art: — es ſterbe der Menſch, weil etwa das Gefäß und der Weg, der ernährenden Fluth im Inneren des Leibes ungangbar geworden und ſich verſchloſſen, oder aus ähnlicher Urſach, — glaube du denn dem Murmeln nicht. Es würde die bewegende Seele niemals den Leib verlaſſen, das Leben des irdiſchen Menſchen würde dem Anlauf der Jahrtauſende trotzen, mehr noch, als die Gebirge des Atlas, deſſen Rücken des Himmels Gewölb trägt; zöge nicht eine andre, mächtigere Gewalt, als die des Leibes iſt, die Seele aus der geliebten Stätte des Wohnens.*) Denn aus zweien Naturen beſtehet der Menſch, deren eine, die leibliche, ohne Aufhören von der Welt der irdiſchen Stoffe, nach dem Geſetz der leiblichen Schwere, hinabwärts gezogen wird zum Boden; die andre aber wird von dem Geſetz einer andern Schwere gehalten, denn auf ſie wirket unabläßig die Anziehung einer Welt von gleicher Natur: der Welt der Geiſter. Leucothea's Waſſerhuhn, wenn du verſchloſſen im Gemäuer des Hofes es erzogen, wenn du da ihm Futter geſtreut und es nothdürftig getränkt, läuft am Boden mit dem andern Geflügel des Hofes. Bricht aber die mächtige Fluth von außen herein durch's Gemäuer, da erhebt ſich Leucothea's Vogel, jauchzend vor Luſt, in das den andern furchtbare Element und tauchet freudig in das noch nie geſehene Meer. So woget beſtändig um die Burg des leiblichen Lebens ein übergewaltiges, geiſtiges Element: bereit, das Verwandte, Geiſtige, das im Menſchen wohnet, in ſich aufzunehmen und mit ſich zu entführen. Du höreſt das Rauſchen des vorüberziehenden Stromes, gleich dem Anſchlagen der Flügel des Sturmwindes am Gemäuer. Dionyſos iſt es, mit dem Getümmel des Thiaſos, welcher vorüberzeucht, Dionyſos, deſſen Nähe das verwandte, im Innern der Menſchennatur verſchloßne Element freudig vernimmt.

Siehe denn hier den Gott, als liebliches Kind, in den Armen der Pflegerin, dort getragen von dem Weisheit lehrenden Silen und hier als Epheben, welcher ſchon ſelber dem Zug der Begeiſterung gefolgt über's Gebirge und hin durch das waldige Thal. Wie der kräftige Hauch, der vom ſchnell rauſchenden Gewäſſer auffährt, berührt dich öfters, heranwärts von dieſer Fluth der Naturkräfte, ein tiefes, inneres Bewegen, das du ſchon als Kind gekannt, dem du als Jüngling oft mit der Begeiſterung Macht gefolgt. Siehe, hier hat dieſer mächtige Hauch die Seele mit ſich hinausgeführt an das Ufer der Geiſterwelt: in das Land der Träume, und lieblicher Schlaf beſchattet die Glieder; dort aber brach die Fluth ſelber durch das Gemäuer, und das Gebilde des Sarkophages ſagt dir, daß des Thiaſos Macht eine Seele mit ſich hinübergeführt, nicht nur an's Ufer, ſondern in das ſtille Meer der Geiſterwelt ſelber: Lencothea's Vogel, er tauchte jauchzend in das verwandte Element.

Zu erkennen: daß derſelbe hehre Grund, welcher die Seele in den Stunden der Begeiſterung über ſich ſelber und über den vergänglichen Leib erhebt, zugleich auch der mächtige Zug ſey, der ſie als Tod gänzlich hinausführt

*) Die hier nur angedeutete Lehre vom Tode findet ſich ausführlich entwickelt und erwieſen in des Verfaſſers Geſchichte der Seele, beſonders im §. 22.

Digitized by Google

aus dem Leibe, iſt ſchon viel, aber noch nicht Alles. Damit die Seele in dem neuen Element, dahin ſie der mächtige Zug reißt, ſich wohlbefinde und lebe, bedarf ſie, wie im irdiſchen Leben, eines Leibes, welchen der Thiaſos nicht giebt. Denn es iſt eine Begeiſterung, welche die Seele hinaufwärts führet, und es giebt ein andres Bewegen, der Begeiſterung verwandt, welches den inneren Menſchen hinabwärts zeucht. Siehe, obgleich ſie die Lehre vom Thiaſos gekannt, erſtarret Niobe im ungemäßigten Schmerz; noch immer blickt, neben den aphroditiſchen Reizen, aus der Natur das entſetzliche Haupt der Gorgona, und Athena's Schlangen, vom Meer her, drohen ſelbſt dem beſten Bemühen des Menſchen.*) Auch die hohe Kunſt, o Jüngling, wie alles Menſchliche, haben bald die Schlangen des Eitlen umſtricket; es war der freie Emporſchwung zum Urbilde nicht von beſtändiger Dauer, ſondern mit ſeinen ehernen Banden ereilte den aufſtrebenden Geiſt der alte Zug der Schwere nach dem Boden, gleich wie den leuchtenden Tag die ſchnelle Nacht ereilet. Wie? iſt denn ſelber das Geiſtige vergänglich, und ergreift die Vernichtung ſelbſt das unſterblich Geborne, ſobald es ſich geſellt zum ſterblichen Geſchlechte? Soll denn das Hohe immer dienen dem Niedern und wird auf dieſer ſchönen Erde das ſterbliche Fleiſch immer herrſchen über den Geiſt?

Die Fragen ſind ernſt, o Jüngling! und ihre Beantwortung ſchwer. Denn ſiehe, es iſt Griechenlands Kunſt und geiſtige Kraft einer eignen, innern Macht des Geiſtigen, nicht der Gewalt von außen erlegen. Sie iſt von ſelber aus der alten Wohnſtätte gewichen, nicht erſt durch das ungeheure Getös der Waffen und die fremde Herrſchergewalt der hohen Roma verſcheucht worden, als die erſten der Cornelier: die beiden Scipionen, die Stadt des ehernen Geſchlechtes zur Siegerin über den Weltkreis erhoben. Laß uns hier in dieſer Halle der ernſten Fragen gedenken.**) Es iſt da um uns, in dieſen Gebilden, ein innres Bewegen, gleich dem Rauſchen der Waſſerfälle von Terni, welche einſt den geiſtig mächtigſten der Cornelier Roms, den Forſcher der Geſchichte: Tacitus, geboren.

Ein Hoffen im Menſchen, feſter als der Tod und mächtiger als des Todes Banden, ſaget dem ſtrebenden Geiſte in allen ſeinen Kämpfen und Mühen, daß die Herrſchaft des Niedrern über ihn einſt enden, daß aus den Flammen der Schmerzen, welche das Sterbende an ihm verzehren, ein Aufſchwung kommen werde, zum Sieg und zur Herrſchergewalt ohne Ende. Dann wird nicht mehr wie vorhin dem ewigen Sehnen der Bruſt die bald ermattende, bald ergrauende Kraft des Tithon, nicht mehr dem übermächtigen, nach oben gerichteten Wollen des Geiſtes die Ohnmacht des Fleiſches vermählt; ſondern es umfänget in ewiger Jugendkraft den Geiſt ein Seyn und Weſen der verwandten Natur: ein Leib und Glieder von geiſtiger Art. — Siehe hier Hebe, welche dem Sieger über der Vergänglichkeit Mühen den Becher reicht und Phöbus Apollo, welcher den Geſang der Muſen entflammet. Hier nahet nicht mehr der Fußtritt der Horen, daß er die Eiche des Haines entblättre und nach des Sommers kurzer Luſt den Winter heraufführe, ſondern es wird in der Hand der Kranz aus dem ewigen Grün der Lebensbäume geſehen; Ariadne's Geſtirn hat der Begeiſterung die Bahn zu den Hallen des Lichtes gewieſen, da die Weisheit nicht mehr nur auf einige vorübereilende Blicke, etwa in der Geſtalt des ſchnellen Vogels geſehen, ſondern ohne Aufhören geſchaut wird: es lächelt freudig der Vater der Götter und dem alten Zorn des Unſterblichen gegen das Sterbliche ſind die Waffen genommen.

Du zuverſichtliches Hoffen in der Bruſt des Menſchen, du Stimme des Ahndens, welches den künftigen Sieg verkündet, warum redet denn die Vergangenheit, warum ſpricht die Gegenwart über das mühſelige Loos des Menſchen ſo ganz anders als du ſprichſt? Sage, was hemmte denn immer den geiſtigen Lauf nach dem Siegespreis, was kehrte ſtets unvermerkt die Schritte zurück zum Staube? Zwar das Tönen der Lyra im Innern, es gebot zuweilen ſelbſt den Wogen des übergewaltigen Elementes; Galathea reichte dem Geiſt des Menſchen den Schatz der verborgenen Tiefe; doch wie bald, da brauste die verheerende Flamme von neuem über die lieblichen Schöpfungen der Seele, und nicht blos Aktäon, da er in niedrer Vermeſſenheit ſich dem Göttlichen genaht, wird, bald nach dem Augenblick des inneren Entzückens, von Hunden zerriſſen; ſondern es ſinket auch Hyazinth, welchen der Gott freiwillig zum Gefährten gewählt, in den Staub hin, getroffen von der gewaltigen Hand ſelber, die ihn vorhin zur Genoſſenſchaft des Göttlichen erhob.

Vernimm hier im Bilde die Antwort der Frage: Der Gott des Lichtes und der hohen Begeiſterung, er lenkt ſelber den Wagen der Sonne über das ſterbliche Geſchlecht, und blühende Segnungen ſtrömen herab von dem höheren Geſtirn zur Tiefe; von ſeinem mächtigen, alltäglichen Aufſteigen zum Mittage gehen, nach jenem alten Feſtgeſange der Mexikaner, männliche, Leben zeugende Kräfte jauchzend voraus, während die weiblichen, gebährenden, von der Höhe des Mittages an, das Königliche Geſtirn begrüßen, und, lebensſchwanger, mit ihm ſich in die Stille der keimenden Nacht verſenken. — So empfängt auch der Geiſt

*) Aus jener ſpäteren Periode der griechiſchen Kunſt, aus welcher die Gruppe der Niobe hervorging, ſtammt auch die allbekannte des Laokoon.

**) Die hier gemeinte Halle iſt die, welche der edle Cornelier unſrer Tage mit den weiter hier angedeuteten Gemälden ausgeziert hat.

Kunſt-Blatt.

Donnerſtag, 11. November 1830.

Die Kunſt.
(Beſchluß.)

Auf dem Angeſicht der Todten ſtehet zulezt, mit unverrückbaeen Zügen, des Lebens vorherrſchendes Sehnen, des Lebens mächtigſt waltender Gedanke. Welches Geheimniß des tiefſten, innren Strebens und Sehnens ſpricht ſich denn im Angeſicht dieſer hehren Kunſt des Alterthumes aus, deren frühes Verblühen wir beklagen? — Es iſt das Sehnen, es iſt das Streben der ächten und wahren Kunſt aller Zeiten, und ſiehe, hier iſt ſein andeutendes Bild: Orpheus, mit der beſeligenden Töne Gewalt, Orpheus, deſſen Fuß das allgewaltige Sehnen herabgeleitet zu der Dinge Ausgang. Es iſt Euridice, es iſt des Lebens und der Liebe verlorner Frieden, was der Sänger geſucht; und die Stimme des Sehnens war mächtiger und lauter, als das Donnern von Siſyphus Felſenlaſt; Euridice ſtehet genaht, blickend, mit des Heimwehes tiefeſter Luſt und Schmerzen, in des Sehnenden Auge. — Lauſchend ſäumet ja ſelbſt am Ufer des Stromes Charon, furchtloſer nahet eines Kindes Seele des Cerberus Rachen mit dem beſänftigenden Biſſen; denn jenen hat ſchon der Ton der Lyra und des Geſanges gezähmt. Das raſtloſe Drängen zum vergeblichen Werk der Mühe; die Arbeit der Danaiden ſtehet auf einige Augenblicke ſtill, denn es hat das Lied: von des Friedens ewiger Macht, ſelbſt auf das Auge der wahnſinnigen Wuth den Schlaf ergoſſen, welches ſonſt beſtändig die Ruhe fleucht; ſchweigend horchen des Todes Herrſcher, und nur der unausweichbare Spruch der Richter der Todten, nur der enthüllende Blick in das Thun der Menſchen ſchweiget nicht.*) Orpheus ſoll das theure, verlorne Gut des Lebens von Neuem umfangen, wenn er, hinauf zum Tage kehrend, ſich enthält, mit irdiſchem Auge das zu beſchauen, das nicht irdiſch iſt.

Wohlan denn, o Menſch, ſo ſagt uns das Bild, lerne hier die Macht, lerne hier den tiefen Sinn des Sehnens und Ringens aller von Gott begeiſterten Kunſt. Es ſuchet der Geiſt im Innern beſtändig, ſeitdem ihn ein übermächtiger Zug dem vergänglichen Staube genaht, auf daß er in dieſem ſich verleiblichte, das verlorne Gewand einer andern, höhern Lieblichkeit, welche ſein war vor dem Staube, und welche, wenn ihm einſt „der Sieger auf dem Grabe ſtehet“, ſein werden ſoll nach dem Staube. Dieſes Leiblichwerden der höheren Art, welches das Alter nicht anrühret, welchem der Tod nicht ein Ende machet, ſuchet jene bildende, geſtaltende Kraft des Menſchengeiſtes, welche wir Kunſt nennen, mit unſtillbarem Sehnen. Oefters ſchon hat ſich im Laufe der Menſchenzeiten der heißerſehnte Anblick dem frommen und reinen Gemüth, hat ſich dem lebenskräftigen Gefühl genahet; ach, hätte nur dann nicht immer die kurze Wonne der mit irdiſchem Maßſtabe meſſende, nur Vergängliches erfaſſende Verſtand zerſtört. Du verkehrte Art des Epimetheus,*) welche immer zurück und nach unten, auf das Weſenloſe und Nichtige, nicht aber vorwärts und nach oben ſchauet, wäre dir nicht in dem verhängnißvollen Gefäß noch die Hoffnung, zum Troſte der elenden Menſchen geblieben, die Hoffnung, welche mit der Seele zugleich Pallas Athene, die Mildblickende, dem Gebilde des Prometheus gegeben, und würde dann ewig und ohne Linderung der Geyer freſſen an des Gefeſſelten Leber, und kein Herakles lößte das eherne Band der Verzweiflung. Darum, o Jüngling, wenn dein Auge nachdenkend der Geſchichte folget über rauchende Trümmer, nimm auf deinen Weg die Hoffnung mit dir. Hier iſt Ilions Fall,**) Priamus, ſterbend geneigt, Hekabe, ſtarret im ſtummen Schmerz, und es umnachtet der tödtliche Gram Andrommaches Auge, da des Achilleus Sproß, des theuren Hektors Luſt, den Aſtyanax dem Arm entreißet: ſchweigend ziehen aus dem Helme die Helden, mit der Beute Loos, das Loos der eigenen Zukunft. Aber ſiehe, aus dem rauchenden Gemäuer gehet unverſehrt die Hoffnung eines künftigen, herrlicheren

*) Das wunderliebliche Bild, auf welches hier hingedeutet wird, iſt jezt durch den Kupferſtich allgemein mittheilbar geworden.

*) Die mittlere, von Cornelius gemalte Halle enthält die Geſchichte des Prometheus.

**) Die Gemälde der öſtlichen Hallen ſtellen die Kämpfe um Troja und ſeinen Untergang dar.

Digitized by Google

Geſchlechts hervor: Aeneas mit des Julus Jugend; Caſſandras Begeiſterung, erhoben über das eigene Wehe, verkündet ein nahe künftiges Weh dem trunkenen Sieger. — Aber ein Höheres noch als des Aeneas Kraft und des Julus Zukunft gehet hervor aus der Saat vom Blut und Staub der Zerſtörung, ein Höheres noch als Caſſandras Begeiſterung erwachet bei dem Getös der ſtürzenden Mauern. Denn das Jammergeſchrei der Beſiegten wie das Jauchzen der Sieger wird zum Geſang der Muſen, welcher, wie der lebenskräftige Wind aus Oſten, über die Inſeln des Meeres und alle Länder der Menſchen wehet, und welcher, in unvergänglicher Friſche, den Weg der Jahrtauſende bis zu uns gefunden. Es weckt in Hellas Stämmen Homers Geſang das Leben der Begeiſterung und wie einſt der Atreiden Schlachtruf ſie vor Ilions Mauern verſammelt, ſo rufet jetzt das Lied der Helden ſie alle zum gemeinſamen, geiſtigen Werk des Lebens. Denn an Aſiens Küſten, wie an Kreta's Gebirgen und in Argos Auen, tönt der Geſang wieder vom Zorn der Atreiden und des Peleiaden Achilles, als um Chryſeis der Latona Zwillingspaar Heerden und Menſchen mit ſchnellem Geſchoß getödtet. Es ertönet der Geſang von des Odyſſeus und des Diomedes nächtlicher That, wie von der Gefahr des Aeneas, von Paris ſchimpflicher Rettung und dem Kampf der ſterblichen Männer gegen die ſeligen Götter. Der Geſang von Patroklos Tod und des Achilles Rachegeſchrei, als Athena, neben ihm ſtehend, durch der Gorgona Haupt Entſetzen ergoſſen auf den anſtürmenden Feind. Die Thräne des Mitleids bei Hektors und Andromaches Abſchied, wie zu Achills Füßen um Hektors Leichnam mit dem ergrauten Priamus, benetzet das Auge des Doriſchen, wie des Joniſchen Jünglinges und der Bewohner der Inſeln.

Es iſt der erſte Laut des beginnenden Lebens, der Laut, durch welchen am leiblichen Menſchen zuerſt die Kraft und Stimme der Sprache aufkeimet, ein Weinen, und der Schmerz iſt das erſte nährende Element der Seele. Aus Troja's leiblichem Untergang iſt ein geiſtiges Ilion entſtanden, und wenn auch nicht mit dem beglückteren Achill auf Leuke, lebet doch der frühe verblühete Hektor, lebet mit ihm Andromache ein nie verwelkendes Leben im Liede. Auch der Leib, auch das ſterbliche Fleiſch am Gewand der alten Kunſt mußte untergehen, damit aus ſeinem Staube das geiſtige Leben erſtehe; Ilions Fall und geiſtige Verklärung iſt ein tiefbedeutendes Vorbild für die ganze innere Geſchichte des Menſchen und ſeiner Kunſt.

Laß uns denn, o Jüngling, von hinnen eilen; denn weniger Neues beut uns die Kunſt der Römer, obwohl auch hier der Anblick des wohlgelungenen Fleißes erfreut und das Auge gern am Bildniß der Männer verweilt, welche, die Führer der alten Zeit, Führer auf der Bahn des geiſtigen Strebens geweſen und uns, Milde blickend erſcheinen unter den Bildniſſen der Herrſcher, hier Veſpaſianus und Titus, dort mit Ruhm gekrönt der Herrſcher in Frieden, Auguſtus, doch neben ihm Julia Pia. Es ſchimmert hier der Glanz der niedergehenden Sonne der Kunſt noch am zierlichen Getäfel des Bodens und herrlich ſtrahlet der aufgehende Vollmond herein auf das jüngſtgeborne Tagwerk der Kunſt, und ſiehe, bald wird die Sonne leuchten in Thors kräftigem Eichenwald und auf die beſcheidene Meiſter-Werkſtait im Thal der Schwäne.*)

Der irdiſche Leib der alten Kunſt denn, wie Ilion einſt, war verſunken im Strom der Zeit, herrlich aber, getaucht in ein ewiges Lebenselement, erhub ſich der neuere geiſtige Leib. Vernimm hier in Cäcilia die Schwinge einer andern, neuen Begeiſterung, aus höherem Quell gekommen, als jene des Thiaſos; vor dieſem göttlichen Kinde**) redet der Geiſt andere, tiefer dringende Worte, als vor des Jacchos blühender Kindheit; dieſe Blicke des Gemarterten, aus denen ein göttlicher Troſt ſpricht, ſind andere, als die des Laocoon, und dort auf dem Lager der Sterbenden verwandelt der Schmerz des Todes das brechende Auge, nicht wie an Niobe, in feſtes Geſtein, ſondern er verklärt es wie in Aether des Himmels, und hier dieſes Antlitz voll feſten, zuverſichtlichen Glaubens bezeuget es, wie die Bruſt in Demuth es fühle, daß der Arm in der Geſtalt des ſchwachen Kindes, des Lebens Anfang und Ende trägt. Doch zu der Betrachtung dieſes neuern, höhern Auferſtehens der Kunſt, vereinet uns bald wieder ein anderer Tag.

---

*) Thorwaldſen — Schwanthaler.

**) Von hier an noch einige Hindeutungen auf die hehren Schätze der noch im Entſtehen begriffenen Pinakotheken.

Kunſtgeſchichte.

1. **Rafael aus Urbino.** — Von **Friedrich Rehberg**, München 1824. 2 Theile mit 38 lithogr. Tafeln in Fol.

Was dies Werk zunächſt auszeichnet, iſt das bis an's Ende durchgeführte Beſtreben, die Werke Rafaels mit deſſen Perſönlichkeit in Einklang zu ſetzen. So viel dies thunlich iſt, iſt es dem Verfaſſer durchaus gelungen, zumal da er ſich durch einen richtigen Takt von allem beſtimmten pſychologiſchen Motiviren freigehalten und nur im Allgemeinen die Einheit der Werke Rafaels mit deſſen Charakter nachzuweiſen geſucht hat. Der Verfaſſer ſpricht ſich darüber folgendermaßen aus: „Die Betrachtung vorzüglicher Kunſtwerke ſoll — auch dazu dienen, ſolche Kraftäußerungen mit der moraliſchen Geſchichte des Menſchen in Verbindung zu ſetzen; es reicht nicht hin, die Lei-

Digitized by Google

ſtungen des Künſtlers zu kennen; — man muß auch einen klaren Begriff von ſeinem Charakter, eine lebendige Vorſtellung von ihm ſelbſt haben.“ — Wenn nun bei dieſer Hauptanſicht ein unbefangener Sinn den Verf. vor Abwegen bewahrt hat, ſo iſt dies um ſo mehr anzuerkennen, je ärgere Mißhandlungen, namentlich in der neueſten Zeit, von der pſychologiſchen Seite her der Geſchichte zu Theil geworden. Es erklärt ſich dieſer Standpunkt bei dem Verfaſſer am beſtimmteſten dadurch, daß er ſelber Künſtler iſt; der Künſtler aber, mit dieſem oder jenem Talent geboren, iſt mehr als jeder andere auf das Weſen ſeiner Perſönlichkeit angewieſen. — Von dieſem Geſichtspunkt aus iſt zu beurtheilen, was der Verfaſſer S. 32 ſagt: „Im Jahre ſeiner Geburt ward ihm auch ein Spielgeſelle — ein Mitſchüler und Buſenfreund in der ſeinen Eltern befreundeten Familie, Alfani, geboren. Die Einbildungskraft hat ihren Spielraum, die zärtlichen Gefühle, mit welchen Rafael der Mutter Gottes und dem Jeſuskinde in ſo mannigfaltigem Ausdrucke gegenſeitiger Zuneigung den kleinen Johannes zugeſellte, in dieſem Verhältniſſe zu ſuchen und ſie auszumalen. In ihnen fänden ſich vielleicht auch die Vorbilder zu manchen ſeiner ſpätern heiligen Familien, in welchen er alle Empfindungen der kindlichen und mütterlichen Liebe, der Freundſchaft, Einigkeit und zärtlichen Sorge erſchöpfte.“ — Und S. 42 über die berühmte Grablegung: „Die Erinnerung an den Tod ſeiner Aeltern mag dazu beigetragen haben, daß die Erfindung in dieſem Gemälde noch ergreifender, rührender und mit noch tieferm Gefühle ausgeführt iſt, als in ſeinen vorhergehenden Werken.“ — Dieß ſind Vermuthungen, welche, ſo ausgeſprochen, auch der ſtrengſte Hiſtoriker ſich gefallen laſſen kann. — Aus dem Standpunkte des Verfaſſers ergiebt ſich ferner ſein Beſtreben, ſo viel als möglich zu einer genauen Kenntniß der Bildniſſe Rafaels zu gelangen. Ihm iſt es vorzüglich um die ganze Rafael'ſche Perſönlichkeit, mithin auch um deſſen Geſichtszüge, zu thun. Es beginnt deshalb die erſte Abtheilung nach einer kurzen Einleitung mit den Bildniſſen Rafaels. Es werden deren im Ganzen 26 aufgezählt, ohne alle als Rafael vorſtellend zu verbürgen. Das Wichtigſte bleibt hierbei, daß Rehberg das Portrait in der Münchner Gallerie nicht für Bindo Altoviti hält, ſondern für Rafael ſelbſt. Obgleich aber Miſſiriel, um die nach ſeiner Meinung augenſcheinliche Verſchiedenheit dieſes Bildniſſes von dem auf der Schule von Athen darzuthun, an dem Münchner Bilde manches hat nachweiſen wollen, das ſich entweder gar nicht, oder doch nicht ſo entſchieden in demſelben findet, ſo dürfte er doch im Ganzen, wenn auch nur durch Zufälligkeiten zu dieſem Streite bewogen, das Rechte getroffen haben. Rehberg ſucht auch weniger ſeine Meinung zu befeſtigen, als die ſeines Gegners zu widerlegen. Außer der Verſchiedenheit der Augen und des Haars und außer anderen Gründen, welche Q. M. de Quincy in ſeinem bekannten Werk anführt, bleibt vor Allem die Tradition, welche die Familie Altoviti mehr denn 230 Jahre bewahrt hat und welche nur durch urkundliche Nachrichten widerlegt werden kann. Rehberg behauptet freilich, daß die Farbe der Augen und beſonders die Farbe des Haars der Veränderung unterworfen ſey; ob aber durch die Zeit eine ſo auffallende eintreten kann, bleibt bei der guten Erhaltung des Münchner Bildes eine große Frage. — Wenn dem Verfaſſer nun bei dieſem Streit das Verdienſt gebührt, mehr, als früher geſchehen, das Münchner Bild bis in's Einzelne unterſucht zu haben, ſo ſcheint hier doch eine Stelle zu ſeyn, wo die, zum Theil wenigſtens, pſychologiſche Betrachtungsweiſe ihre Schwäche verräth, indem ſie urkundliche Ueberlieferungen nicht hoch genug anzuſchlagen pflegt. Außer dieſer Stelle findet ſich wohl nur noch eine einzige, in der ſich etwas Aehnliches nachweiſen läßt. Wir meynen S. 38, wo der Verfaſſer bei Anführung des bekannten Empfehlungsbriefs der Herzogin von Urbino für die Worte: il padre so che é molto virtuoso ꝛc., vorſchlägt zu leſen: perche il padre suo era ꝛc. und mit der Bemerkung ſchließt: „Im Uebrigen aber iſt es gleichgültig, ob Giovanni Sanzio in dem Jahr 1494 oder 1504 geſtorben iſt.“ Gleichgültig iſt es deswegen nicht, weil, wenn Giov. Sanzio 1494 geſtorben (wie Pungileoni angibt) der Brief unächt ſeyn dürfte. —

Dies ſind die Stellen, wo der Standpunkt des Verfaſſers auf die Geſchichte ſelber ſeinen Einfluß geäußert hat, denn die Behauptung S. 4: „Niemand kann ein Kenner ſeyn, der nicht auch ein Künſtler iſt,“ — obwohl unmittelbar aus dem Standpunkt des Verfaſſers fließend, bleibt unſchädlich, da er keineswegs das unbeachtet läßt, was Kenner für die Kunſtgeſchichte gethan haben, welche nicht gerade ausübende Künſtler waren.

Der Angabe der Bildniſſe folgt ein Abſchnitt über die Wiedergeburt der ſchönen Künſte von Cimabue bis auf Rafael, welcher nur zu einer allgemeinen Ueberſicht dienen ſoll. Dieſen Zweck erfüllt er vollkommen, wenn auch in einer ſchärfern Beſtimmung des Einzelnen Einzelnes zu berichtigen ſeyn dürfte.*) Dann gehen dem Leben ſelber noch zwei auf den angeführten Streit Bezug nehmende Portraits, nebſt zwei Durchzeichnungen und eine zweckmäßig eingerichtete chronologiſche Tabelle, der Rafael'ſchen Hauptwerke voran.

*) Z. B. folgende Aeußerung S. 21: — „als wenn es ein Eigenſinn der Natur wäre, oft mit einemmal, in vielen ſonſt ſeltenen Talenten, Kräfte zu äußern, die ſie in andern Epochen der Welt verſagt zu haben ſcheint. — So entſtehen plötzlich, wie die Saat des Landmannes, tapfere Soldaten und große Feldherren“ ꝛc. — Die Entwickelung der Geſchichte widerlegt ſolche Anſichten.

Mit der Tabelle beginnt ſchon die zweite Abtheilung, welche uns Rafael durch die Einzelheiten ſeines Lebens hindurch, vorzüglich in Urbino, Florenz und Rom vor Augen ſtellt. Der Verfaſſer verweilt hier, wie im ganzen Werk, nur bei den Hauptarbeiten Rafaels, gibt ſie ganz kurz in einer einfachen Beſchreibung an, ohne durch Schönthuerei die Leſer zu ermüden. In kurzen Anmerkungen werden weniger bedeutende, gleichzeitige Werke genannt, und die vorzüglichſten Kupferſtiche mit Lob oder mit Tadel erwähnt. Bei Monographien, welche auf ein größeres Publikum berechnet ſind, wird eine ſo einfache, ungeſchmückte Behandlungsweiſe immer das Wünſchenswertheſte bleiben, zumal wenn ſie, wie es hier der Fall, mit der Liebe und Hingebung an den zu behandelnden Gegenſtand verfaßt ſind, welche jede wahrhafte Schöpfung für ſich in Anſpruch nimmt. —

Die dritte Abtheilung zeigt Rafael in ſeinen folgenden Arbeiten zu Rom, und verbreitet ſich vornämlich über das zweite Zimmer im Vatican, über ihn als Baumeiſter, über die Logen, über das dritte Zimmer im Vatican, und endlich über die Cartons und Teppiche. Die gleichzeitigen Arbeiten werden auch hier an ihren Stellen angeführt. — Die vierte Abtheilung ſchließt das Werk, und enthält: Die Fornarina, Rafaels Bemühungen um andere Kunſtzweige, Farneſina, das vierte Zimmer im Vatican, die Transfiguration, Rafaels Tod. —

Man ſieht hieraus, daß das Ganze nach den Hauptwerken ſo viel als möglich chronologiſch geordnet iſt. Neues iſt für die Kunſtgeſchichte nicht grade hinzugekommen (es lag dies auch nicht im Plane des Verfaſſers), das Bekannte iſt aber auf eine geiſtreiche Weiſe zuſammengeſtellt, und in einer ungeſchmückten, doch edlen Sprache beſchrieben. Der Künſtler arbeitet nicht für dieſen oder jenen, wohl aber für jeden, der mit unbefangenem Sinn ſeine Werke anſchaut.*) Es verſteht ſich übrigens, daß Manches unter dem, was wir von Rafael wiſſen, noch einer Berichtigung bedarf, welche aber vorzüglich aus archivaliſchen Forſchungen zu erwarten ſeyn dürfte. Es ſind dieſem Werk, das in zwei Theile zerfällt, zwei Hefte mit 58 Steindrücken nach Rafael und einigen ſeiner Vorgänger beigegeben; Rehberg nennt ſie beſcheidener Weiſe lithographiſche Verſuche, und will, daß ſie vorzüglich zum Beleg der Beſchreibung ſelber dienen ſollen. Sie, wie die ganze Ausſtattung des Werkes, tragen zur Empfehlung einer an ſich durchaus empfehlungswerthen Arbeit bei.

*) Ein einziges Mal S. 50 hat der Verfaſſer ſich folgende Beſchreibung der Schule von Athen nicht verſagen können, welche, wie Alles der Art, was nicht durch Begeiſterung diktirt wird, leicht ermüdet: „Der Freund der Künſte bewundert die Kunſt, den Faltenwurf, die Färbung, den Effekt, die Gruppirung; der denkende Menſch ſucht in den charakteriſtiſchen Geſichtszügen zu leſen; der Gelehrte erkennt die Philoſophen, macht ſeine Bemerkungen über den Gang in den Wiſſenſchaften; er findet jede Figur am rechten Orte; ein jeder Gebildete bewundert hier die höchſte Vollendung, die ſchönſte Blüthe des menſchlichen Geiſtes in der Kunſt.“

2. Istoria della vita e delle opere di Raffaelle Sanzio da Urbino del Signor Quatremère de Quincy, voltata in Italiano, corretta, illustrata ed ampliata per cura di Francesco Longhena. In Milano per Francesco Sonzogno, 1829. XII. und 847 S. gr. 8. mit 23 Kupfern und 1 Facſimile.

Außer der Ueberſetzung und den mehr oder minder ausgeführten Kupferſtichen enthält dieſes Buch einen Anhang mit einigen Briefen und Schriften, die auf einige Werke Rafaels ſich beziehen, eine überſichtliche Tabelle ſeiner Gemälde mit Angabe des Orts, wo jedes ſich befindet, und mit namentlicher Anführung der Männer, welche es in Kupfer geſtochen, endlich auch einen ſehr ausführlichen Inhaltsanzeiger.

(Der Beſchluß folgt.)

Peter Viſchers Grab in Nürnberg.

Den Bemühungen des Herrn Direktor Reindel in Nürnberg iſt es gelungen, das Grab Peter Viſchers auf dem dortigen St. Rochus Kirchhof aufzufinden. In einem alten Grabſtätten-Cataſter iſt das Grab No. 90 als P. Viſcher und deſſen Ehefrau gehörig eingetragen, und — nachdem die Familie, die es nach P. Viſcher angekauft hatte, ausgeſtorben, wieder an die Stadt als freies Eigenthum heimgefallen. Bei näherer Unterſuchung fand Hr. Direktor Reindel das bekannte redende Wappen des alten Meiſters, die zwei Fiſche, nebſt einem andern unbekannten, das wahrſcheinlich der Frau zugehörte, und unter demſelben auf einem meſſingenen Epitaphium die Inſchrift:

Die Erbar Fraw Margret Peter
Viſchers des eltern erliche Hausfraw
Iſt verſchiden Im Jar 1522 am 20 tag
Julj. D. Leib hie rnet. Ir ſei i. got lebet.

Der Magiſtrat der Stadt hat beſchloſſen, dieſes Grab auf eine paſſende Weiſe auszuzeichnen und den Katharinen Graben, wo der Meiſter wohnte, künftig nach ſeinem Namen zu benennen.

Digitized by Google

No. 91.

Kunſt-Blatt.

Dienſtag, 16. November 1830.

Grundſteinlegung der Walhalla.

München, im Oktober.

Aus Johann von Müllers Briefen iſt längſt bekannt, wie in der traurigen Zeit des Jahres 1807 der damalige Kronprinz von Bayern den Gedanken zu einem Geſammtdenkmal für die großen Männer deutſcher Nation gefaßt; auch iſt ſeitdem öfters der zahlreichen Aufträge an Bildhauer zu Fertigung der für dieſes Denkmal beſtimmten Büſten, ſo wie der Vorbereitungen gedacht worden, die für Errichtung des Gebäudes bereits vor neun Jahren begannen. Als Stätte dieſer Walhalla wählte König Ludwig eine Höhe bei Donauſtauf, ſtromabwärts von Regensburg, wo die ſchönſte Ausſicht auf Land, Strom und Gebirg die großen Erinnerungen hervorruft, welche ſich an dieſen Mittelpunkt Deutſchlands knüpfen. Der 18. Oktober d. J., als der Jahrstag der Leipziger Befreiungsſchlacht, ward zur feierlichen Legung des Grundſteins beſtimmt, und ſo ſollte ein Vorſatz, dem Ruhme deutſcher Nation in der verzweiflungsvollſten Zeit geheiligt, in einem Augenblicke zur Ausführung gelangen, wo der Deutſche mehr als jemals ſich ſeines Vaterlandes zu freuen Urſache hat.

Mehrere Tage vorher feſtlich in Regensburg empfangen, begaben ſich der König und die Königin am Morgen des 18. Oktobers mit ihrem Gefolge an das Ufer der Donau, wo ein zu dieſem Zweck erbautes Schiff ſie aufnahm und ſtromabwärts an das jenſeitige Ufer brachte. Kanonendonner und Muſik begrüßten die Ankommenden. Der ſchönſte Tag hatte ſein heitres Licht über die Feier ausgebreitet. Auf der Höhe des Walhallaberges wurden ſie von dem Architekten und ſämmtlichen Behörden empfangen; ein Zelt nahm die königlichen Perſonen auf; für die Behörden waren Tribünen errichtet, den Umkreis bildeten ſchön coſtümirte Landmädchen, mit Weinreben die Gränze für die Zuſchauer ziehend, welche zu Tauſenden die Fläche des Bergs bedeckten.

Auf ein von dem Könige gegebenes Zeichen trat der Staatsminiſter des Innern, Hr. v. Schenk, hervor und begrüßte den neu entſtehenden Bau mit folgender Rede:

„Das Wort Seiner Majeſtät unſers allergnädigſten Königs hat uns heute an erhabener Stätte zu einer erhabenen Feier verſammelt.

„Die Stätte, auf der wir ſtehen, iſt ein Berg, umkränzt von Eichen, dem Sinnbild teutſchen Sinnes; zu unſern Füßen rauſcht der mächtige Donauſtrom und bringt uns die Grüße eines verbrüderten Nachbarlandes, in dem er entſprungen; nordwärts wölben ſich beſchattete Hügel, die bis an den gewaltigen Böhmerwald reichen; ſüdwärts glaubt unſer Blick, über die mit Getraide geſegnete Ebene Bayerns weggleitend, die ſchneeigen Gipfel ſeines fernen Hochgebirges zu entdecken; neben uns ragen die Trümmer der Veſte Stauf, wo ehdem ein ſtarkes Ritter-Geſchlecht gehauſt, und aus dem nahen Regensburg, dem erſten Sitze der Bayerfürſten, wo Otto von Wittelsbach belehnt worden, erhebt ſich wie ein Fels der herrliche Dom. So umgeben uns rings Bilder teutſchen Fürſtenthums, teutſcher Kraft, Gottesfurcht und Kunſt.

„Doch, wenn auch jene Gebirgswand gegen Nord und Süd niederſinken, unſer Horizont ſich noch zehnfach erweitern und das ganze teutſche Vaterland offen vor uns liegen könnte, wir würden in keinem ſeiner Gauen ein Gebäude erblicken, dem ähnlich, deſſen Grundſteinlegung wir an dieſer Stätte feiern.

„Wohl wurden, ſeit Bildung und Geſittung in Teutſchland einheimiſch geworden, viel herrliche Gebäude darin gegründet; Jahrhunderte lang übte ſich die beharrlichſte Kunſt oft am Bau eines Domes; die teutſchen Lande ſind erfüllt mit Kirchen und Paläſten, Burgen und Schlöſſern, und die jüngſte Zeit hat jeder Art von Kunſt Tempel und Hallen geſchaffen, würdig des alten, ſchönen Vaterlandes der Kunſt. Auch haben einzelne große Männer Standbilder und Denkſteine erhalten, mehr jedoch im Sinne der einzelnen Völkerſtämme, als im Geiſte des teutſchen Geſammtvolkes. Nie aber noch iſt allen großen Männern, die Teutſchland ſeit den zwei Jahrtauſenden ſeiner Geſchichte erzeugt hat, ein Denkmal geſetzt worden.

„Der Gedanke, ein ſolches Denkmal zu gründen, war dem Könige Ludwig von Bayern vorbehalten, und wer war würdiger, der erſte dieſen Gedanken zu faſſen? —

Digitized by Google

Er, der von früher Jugend an für des gemeinſamen Vaterlandes Wohl und Ehre glühte, den als Herrſcher, Krieger und Dichter Lorbeern und Eichenkränze ſchmücken, Er iſt es werth, die Bilder, gleichſam die Geiſter der größten teutſchen Fürſten, Feldherrn, Weiſen, Künſtler und Gelehrten in einer prächtigen Walhalla, wie in einem Wohnſitze der Seligen, zu vereinen.

„Es war in den Tagen der tiefſten Erniedrigung Teutſchlands, zu Anfang des Jahres 1807 — wo das teutſche Reich nach gerade tauſendjähriger Dauer, mehr noch durch innere unheilbare Mängel, als durch äußere Gewalt zuſammen gebrochen und deſſen einzelne Trümmer allmählig unterjocht wurden; — in dieſer düſtern Zeit war es, als der Kronprinz von Bayern, damals ein zwanzigjähriger Jüngling, den Entſchluß faßte, dem teutſchen Ruhme ein Denkmal zu ſtiften, mit ahnungsvoller, vom Erfolge nicht getäuſchter Seele vorherſchauend, daß derſelbe nur augenblicklich verdunkelt, nicht erloſchen ſey und daß aus den Trümmern des veralteten Reichsverbandes dereinſt, nach heldenmüthiger Befreiung, ein kräftig verjüngter Staaten-Bund entſtehen würde.

„Mit jugendlichem Feuer ergriff der Prinz die begeiſternde Idee, mit männlicher Beharrlichkeit pflegte er ſie und verfolgte ihre Ausführung. Umſichtig und ſtreng wurde die Wahl der für Walhalla beſtimmten Namen mit ſelbſt großen Männern berathen, ſinnvoll der Ort ausgeſucht, und ſchon waren viele Bruſtbilder, — alle aus weiſſem Marmor und alle das Werk von Künſtlern teutſcher Zunge, — vollendet, als der Kronprinz im Jahre 1821 die Ausführung des Gebäudes, welches alle dieſe Bilder aufnehmen ſollte, nach einem von ihm genehmigten Plane dem trefflichen Baukünſtler Leo von Klenze übertrug. Noch in dem nämlichen Jahre wurde die Ausführung der einzelnen Theile in den Marmorbrüchen des Untersberges, eines Eigenthumes Seiner Majeſtät des Königs, begonnen, und dieſe Vorarbeiten ſind nunmehr ſo weit gediehen, daß heute, — am ſiebzehnten Jahrestage der Leipziger Schlacht, am Tage eines glorreichen, ächt teutſchen Sieges, — der Grundſtein Walhalla's gelegt, und dieſelbe in ſechs Jahren vollendet ſeyn kann.

„Ueberſpringen wir mit geiſtigem Auge die Jahre bis zu Walhalla's Vollendung und denken wir uns das Gebäude prangend auf dieſer Höhe in ſeiner ganzen Majeſtät, welch' ein Anblick wird den Wanderer, der ſich dem Ufer der Donau naht, — den Schiffer, der ſie durchſegelt, hier überraſchen! Er gewahrt auf dem Gipfel dieſes Berges einen großartigen Tempel, von weißem Marmor, würdige Halle der Verklärten, ruhend auf mächtigen doriſchen Säulen, umgeben am Abhange des Berges von cyclopiſchen Mauern und bis tief hinab von prächtigen, nach beiden Seiten auslaufenden ſteinernen Treppen, in deren Mitte ſich die für die Bruſtbilder der noch Lebenden beſtimmte Halle der Erwartung befindet.

„Der Wanderer geht jene Stufen hinauf, von den Giebelfeldern des Tempels leuchten ihm Bildwerke in runder Arbeit entgegen, dem Andenken der Beſiegung der Römer durch die Cherusker und des jüngſten Befreiungs-Krieges gewidmet. Er tritt in den Tempel und ſein erſter Blick fällt auf ein die Wände umlaufendes Fries, darſtellend der teutſchen Urbewohner Einwanderung, Religion, Sitten und Gebräuche, Krieg und Verkehr bis auf Wittekinds und ſeiner Sachſen Taufe, die Teutſchlands chriſtliche Umgeſtaltung geſchloſſen. Und unter dieſem Fries umringen den Wanderer die Bilder und Namen großer Männer, die unſer herrliches Vaterland, das Herz von Europa, in allen öffentlichen Verhältniſſen, in allen Zweigen des Wiſſens und Könnens hervorgebracht hat.

„Die Reihe dieſer Großen beginnt mit jenen alten Helden, an deren Urkraft zuerſt die römiſche Weltmacht ſich gebrochen; ihnen folgt der Stamm Pipins von Heriſtal, einziges Beiſpiel einer vier Generationen hindurch fortdauernden Geiſtesgröße; dann, nachdem dieſe Größe in Karls Nachkommen allmählich erloſchen, die Reihe der edelſten und kräftigſten Kaiſer aus ſächſiſchem und fränkiſchem Geſchlechte, die Hohenſtaufen mit ihrem weit über ihr Reich und weit über ihre Zeit hinaus ragenden Streben; endlich die Habsburger, vor allen der friedenbringende Rudolph, der erſte Maximilian, mit Recht der letzte Ritter genannt, und die größte der Frauen, welche je geherrſcht, Maria Thereſia. An dieſe Reihenfolge der Kaiſer ſchlieſſen ſich die großen und guten Fürſten, die nicht dem geſammten Reiche, ſondern nur ihrem eigenen Lande, oder, in Teutſchland geboren, fremden Völkern vorgeſtanden in verhängnißvoller Zeit mit bleibendem Ruhm, wie Bayerns Otto und Maximilian, Heſſens Amalia, Zweybrückens Karl auf dem ſchwediſchen, Wilhelm von Oranien auf dem engliſchen Throne, Preuſſens einziger Friederich, Anhalts Katharina als Selbſtherrſcherin der Reuſſen.

„Alle dieſe Fürſtenhäupter ſind umgeben von den größten Männern, die mit ihnen für Glauben und Wahrheit, für Ruhm und Freiheit, für Wiſſenſchaft und Kunſt gelebt, gekämpft, geſtorben. Feldherren, von dem Cherusker Herrmann, der die Römer, — bis auf Schwarzenberg und Blücher, die heute vor ſiebzehn Jahren das franzöſiſche Kaiſerthum beſiegten; — Glaubensmänner, wie Nikolaus von der Flüe und Thomas von Kempis; — Weiſe, wie Leibnitz und Haller; — Teutſchlands erſte Dichter von dem Verfaſſer des gewaltigen Nibelungenliedes bis auf Schiller (möge Göthe noch lange in der Halle der Erwartung verweilen!) — die Heroen der teutſchen bildenden Kunſt, der unſer König neues Leben eingehaucht, von den älteſten Meiſtern bis auf Mengs — endlich die erhabenen Dioskuren der teutſchen Tonkunſt, Gluck und Mozart.

„Die Geiſter all dieſer großen Teutſchen ſcheinen in

Digitized by Google

dieſer feierlichen Stunde ſich niederzuſenken und dankbar den edelſten der Könige zu ſegnen, der ihrem ewigen Andenken hier eine herrliche Stätte bereitet. Ihr Segen iſt nicht fruchtlos, er iſt vereint mit dem des Himmels, — er liegt ſchon in dieſem Momente ſelbſt. Während in manchen andern, ach! auch teutſchen Staaten Empörung oder Mißtrauen die heiligen Bande zwiſchen Fürſten und Völkern zu zerreißen oder loſer zu machen drohen, ſteht hier der glückliche weit beglückende König Bayerns, feſt und ruhig, voll Vertrauen, mit klarer Anſicht Seine Zeit erkennend, mit ernſtem Blicke Seinen hehren Beruf erwägend, mit Beharrlichkeit ihn erfüllend, und im Bewußtſeyn des tiefſten inneren Friedens den Grundſtein legend zu einem Denkmal teutſcher Größe, die Ihn erfüllt, und teutſcher Treue, die Sein biederherzliges Volk Jahrhunderte bewährt hat und bewähren wird."

Dieſe Worte, mit Enthuſiasmus geſprochen, machten tiefen Eindruck; ein tauſendſtimmiges Lebehoch folgte ihnen. Hierauf legte der König mehrere Gegenſtände in die Tiefe des Grundſteins: Den Plan, Aufriß und Durchſchnitt des Gebäudes, auf Steinplatten gravirt; eine in Stein gegrabene hiſtoriſche Nachricht über dieſe Grundſteinlegung; das Modell der Walhalla von gebranntem Thon; das Bildniß des Königs, auf Porzellan gemalt; drei Geſchichtsthaler; die bayeriſchen Münzen des laufenden Jahrs und ein Felddenkzeichen der Kriegsjahre 1813 und 14. Dieſe Handlung ward von Kanonenſalven und Trompetenſtößen begleitet. Als der König den ſilbernen Hammer zur Führung der gewöhnlichen drei Schläge auf den Grundſtein ergriffen hatte, ſprach er mit lauter Stimme und erhebendem Ausdrucke die ſchönen Worte: „Möchten in dieſer ſturmbewegten Zeit, feſt, wie dieſes Baues Steine vereinigt ſeyn werden, alle Deutſche zuſammenhalten!" — Die Wiederholung der Ceremonie von Seiten der Königin und mehrerer anweſenden Fürſtlichen Perſonen beendigte die Feierlichkeit.

Der Anfang zum Bau wird im nächſten Frühjahr gemacht, wo die ſchon fertig behauenen Steine aus den Marmorbrüchen des Untersbergs bei Salzburg zu Waſſer nach Donauſtauf gebracht werden. Das Gebäude wird ſich in einer Ausdehnung von 580 Fuß den Berg hinauf erſtrekken und ſo im Ganzen eine Höhe von 260 Fuß und eine Breite von 220 Fuß einnehmen. Den oberen und Haupttheil bildet ein altdoriſcher, ganz aus weißem Marmor conſtruirter Tempel, 110 Fuß breit, 232 Fuß lang und 63 Fuß hoch, mit 8 Säulen in der Fronte und 17 Säulen auf der Nebenſeite, auf drei Stufen ſich erhebend, zu welcher breite Treppen, von cyclopiſchen Mauern getragen, den Berg hinaufführen. Das Giebelfeld der Vorderſeite werden Bildwerke ſchmücken, Deutſchlands Ruhm und Befreiung in koloſſalen Figuren darſtellend. Hinter den 8 Säulen, welche die Fronte bilden, wird eine zweite Reihe von 6 Säulen die Eingangshalle ſtützen, durch welche eine große Thür in das Innere des Tempels führt. Der Hauptraum zur Aufnahme der Büſten, der ſich hier eröffnet, 142 Fuß lang und 50 Fuß breit, iſt in drei Abtheilungen geſondert durch vortretende joniſche Säulen-Paare, welche auf vorſpringendem Gebälk die breiten Gurten des mit Caſſettirungen in Gold, Blau und Weiß verzierten Gewölbes tragen. Den Fries der Wandabtheilungen nimmt das von dem Redner erwähnte Marmorrelief ein, der deutſchen Urbewohner Einwanderung, Sitten und Gebräuche, Krieg und Verkehr bis auf Wittekinds und ſeiner Sachſen Taufe vorſtellend, welches von Hrn. Wagner in Rom entworfen und bereits zum größern Theil ausgeführt iſt. Die Wände werden mit röthlichem Marmor aus bayriſchen Brüchen bekleidet, und an denſelben kommen die Büſten, theils auf Conſolenbänken, theils auf einzelnen Poſtamenten und Conſolen zu ſtehen; darüber werden Schilde mit den Inſchriften der Namen angebracht. Um Einförmigkeit zu verhüten, werden koloſſale Viktorien, Candelaber verſchiedener Größe und Throne dazwiſchen, Abtheilungen und Unterbrechungen bilden. Die Anzahl der aufzuſtellenden Büſten beträgt gegen 150. Der Fußboden wird gleichfalls mit Marmorplatten belegt. Die Erleuchtung geſchieht durch die in den drei Abtheilungen des Gewölbes angebrachten Oberlichter. — Hinter dieſer Ehrenhalle bleibt, dem Opiſthodomus des griechiſchen Tempels entſprechend, noch ein kleinerer Raum für eine Bibliothek, welche theils die Lebensbeſchreibungen, theils die Werke der Gefeierten enthalten ſoll, deren Büſten die Walhalla aufgenommen hat. Dieſer Raum wird durch einen unterirdiſchen Gang mit der unter der Doppeltreppe liegenden Halle der Erwartung in Verbindung geſetzt. — Auf der Rückſeite des Gebäudes iſt ſchon jetzt ein breiter Fahrweg angelegt, welcher bequem vom Ufer auf die Höhe des ſteilen Berges herauffführt.

Kunſtgeſchichte.

(Beſchluß.)

Das Werk von Q. de Quincy ſtellt das Leben Rafaels nach allgemeinen Geſichtspunkten in einer lebendigen Sprache dar; ohne grade einer gründlichen Erforſchung des Einzelnen zu genügen. Dieſem Mangel nun ſcheint Longhena dadurch abhelfen zu wollen, daß er über Rafael alle möglichen Notizen von allen Seiten her zuſammenbringt. Sein Verfahren, das auf dieſe Weiſe durchaus kompilatoriſch iſt, und jedes allgemeinern Geſichtspunktes entbehrt, macht auf den Leſer den Eindruck, welchen ehemals wohl eine Ausgabe um notis variorum hervorzubringen pflegte. Das Hauptverdienſt Longhena's beſteht nun darin, daß er, von vielen Seiten her unterſtützt, manche früher unbekannte Gemälde aufführt, und über andere

Digitized by Google

genauer, als vor ihm geſchehen, berichtet. Er iſt namentlich bei den frühſten Arbeiten Rafaels hierin ſehr ſorgfältig verfahren; doch ſucht er auch bei den folgenden den jetzigen Zuſtand und Aufenthalt der Werke anzugeben. Da wir, was im Einzelnen Löbliches von ihm geleiſtet iſt, unten in einem kurzen Auszuge nachfolgen laſſen, ſo beſchränken wir uns hier blos auf eine allgemeine Charakteriſtik des Werks. —

In den Notizen bringt Longhena Alles bei, was ihm von vielen Seiten her mitgetheilt iſt, namentlich an Stellen, wo der Leſer den vorliegenden Streit durch ihn zum Endreſultat gebracht zu ſehen wünſcht. Wie die Critik überhaupt die ſchwächſte Seite des kompilatoriſchen Verfahrens iſt, ſo ſucht unſer Vf. ganz beſonders ſich der Schwierigkeiten durch Phraſen zu entledigen. In der Art iſt das, was er über Rehberg ſagt, wenn dieſer das Münchner Bildniß des Bindo Altoriti für das des Rafael hält. Longhena begibt ſich aber nicht nur bei ſchwierigen Punkten, ſondern auch in vielen andern Stellen ſeines Urtheils, wo er andere für ſich ſprechen läßt. Um nur nicht zu häufig in der fortlaufenden Erzählung geſtört zu werden, dürften die meiſten Leſer dieſen Fürſprechern das Meiſte gerne erlaſſen. Dahin rechnen wir unter andern S. 65 und ff. die große Abhandlung von Miſſiriei, der aus hiſtoriſchen und andern Gründen die Frescomalerei als Uebung der Jugend empfiehlt. Vieles, was von dieſer Art vorkommt, mag ein örtliches Intereſſe für ſich haben, es mag in dieſer Beziehung in Italien noch vieles auseinander zu ſetzen ſeyn, was in Deutſchland längſt zur Entſcheidung gebracht iſt; vieles aber, wenn in Italien auch zeitgemäß, bleibt überflüſſig, und ſcheint häufig nur beigebracht, um an dem Werke nichts von ſeinen Kenntniſſen zu ſparen. Wir nennen hier nur S. 152 ff.: Galls Vertheidigung, die Longhena doch auf keine Weiſe gründlich führen konnte. Aber es iſt grade das Weſen der Compilation, nie Maaß zu halten und nie fertig zu werden. Daher werden denn auch ſchon früher berührte Sachen ohne weitere Veranlaſſung an Stellen wieder aufgenommen, wo ſie Niemand wieder zu finden erwartet. In der Art iſt S. 134 der Nachtrag über die Vermählung der Maria. Bei aller Weitſchweifigkeit muß ein ſolches Verfahren doch vieles überſehen, und ſo ließen ſich noch manche Gemälde anführen, welche in dieſem Werk nicht verzeichnet ſind. Um in dieſer Hinſicht vollſtändig zu ſeyn, hätte Longhena nicht allein, wie es der Fall iſt, die deutſchen Hauptwerke über Rafael kennen müſſen, ſondern auch was in einzelnen Abhandlungen in Bezug auf ihn geſchehen iſt. —

Die im Anhang mitgetheilten Briefe enthalten zum größten Theil ausführliche Beſchreibungen von Gemälden, ohne grade dieſelben einer genauen Critik zu unterwerfen. — Die Ueberſetzung iſt im Allgemeinen treu und im Einzelnen durchgehends genau. Man fühlt zwar, daß man eine Ueberſetzung lieſt, zumal da die Anmerkungen von Longhena durch eine leichte und gefällige Schreibart vor derſelben ſich auszeichnen; der Contraſt ſtört aber weniger, da man in den Anmerkungen an Störungen ſich gewöhnen muß, welche verſchiedene Schreibarten hervorbringen.

Die Aufzählung der Handzeichnungen iſt ſehr bequem und die überſichtliche Tabelle ihrer Genauigkeit wegen ſehr zu loben, nur daß man bei derſelben die chronologiſchen Angaben ungerne vermißt. Man muß jedesmal in dem Werk ſelber nachſchlagen, welches doch grade in dieſer Beziehung manches zu wünſchen übrig läßt. — Das Ganze iſt von der Verlagshandlung durchaus vortrefflich ausgeſtattet.

G.

Bemerkungen über Kunſt.

Relative Siege in der Kunſt ſind bedenklich; — man ſoll ſtets nach abſoluten trachten.

*

Wer ſeinen Culminationspunkt in der Kunſt erreicht hat, ſollte anonym fortſchaffen. Für einen Namenloſen wäre manches Werk ein Meiſterſtück, was dem Altmeiſter als Kunſtnatur-Nachlaß Tadel zuzieht.

*

Daß in der Kunſtwelt ſo oft und faſt ausſchließlich nur die größten Namen genannt werden, beweiſt kein gutes Gedächtniß der Nachwelt, ſondern ein ſchlechtes. Die Unſterblichen leben auf Koſten der Geſtorbenen fort. Es haben viel mehr Künſtler Großes, ja faſt Unerreichbares geſchaffen, als in jeder Kunſtart nur ihrer etwa drei, wie ſie im Gedächtniſſe Aller leben, die nicht tiefer in die Kunſt-Schätze der Vorwelt eingehen. Wie lange galt Albrecht Dürer für den einzigen, größten, altdeutſchen Maler?

Berichtigungen.

In dem Aufſatz über die Glyptothek in München, Kunſtblatt No. 86, ſind folgende ſinnentſtellende Druckfehler zu berichtigen: Sp. 1 Z. 17 v. u. ſtatt beredſamen l. bedeutſamen. Sp. 1 Z. 16 v. u. ſt. an l. auf. Sp. 1 Z. 8 v. u. ſt. Beredſamkeit l. Bedeutſamkeit. Sp. 2 Z. 2 v. u. ſt. Thetb l. Thorb. S. 342 Sp. 1 Z. 13 v. u. ſt. Cinnoca l. Canova. S. 342 Sp. 1 Z. 7 v. u. ſt. ein Mobe l. eine Muſe. S. 342 Sp. 2 Z. 1 v. u. ſt. entdecktee l. antiker. S. 343 Sp. 2 Z. 6 v. u. ſt. hor l. hoc. S. 342 Sp. 2 Z. 7 v. u. ſt. dicanit l. dicavit. S. 342 Sp. 2 Z. 15 v. u. ſt. klinge l. Klenze. S. 342 Sp. 2 Z. 18 v. u. ſt. Bebauung l. Betonung. S. 343 Sp. 1 Z. 9 ſt. des Coenelius l. Cornelius. S. 343 Sp. 1 Z. 14 ſt. eine l. einer. — Der Herausgeber bittet die Leſer und Mitarbeiter, ihn bei ſeiner Entfernung vom Druckorte nicht für die zahlreichen Druckfehler verantwortlich zu machen, die ſich im Kunſtblatte finden.

N°. 92.

Kunſt-Blatt.

Donnerſtag, 18. November 1830.

Francesco Longhena über einige Gemälde von Rafael.*)

I. Giovanni Sanzio wird vom Vf. gebührend geprieſen, der folgende Sachen von ihm anführt:

1. Ein Frescogemälde in der Kirche de' Dominicani de Cagli zu Urbino, auf dem untern Theil die Krippe, auf dem obern die Auferſtehung darſtellend. Der Styl zeigt Zartheit und viele Wahrheit.

2. Im Hauſe des Grafen Materozzi Gonfaloniere di Cagli ein Franciscus, ſtehend, naturgetreu, aber in einer etwas trockenen Manier; weniger gut als das ebengenannte, aber nicht ohne Verdienſt.

3. Auf dem größern Altar der Kirche de' Minori Osservanti eine heilige Familie, die Madonna auf dem Thron, umgeben von mehreren ſtehenden Perſonen, unter denen ſich namentlich der Sebaſtian auszeichnet. Das Colorit iſt kräftig und die Ausführung ſehr ſchön. Ueberdies iſt das Gemälde trefflich erhalten und durch den Namen des Malers beglaubigt.

4. Eine Heimſuchung der Eliſabeth in Sta. Maria Nuova. Die Compoſition iſt ſehr einfach, das Colorit etwas trokken und ſchwach.

5. Das ſehr bedeutende Gemälde in der Gallerie zu Berlin, die Madonna auf einem Thron ſitzend, auf ihren Knieen das Kind Jeſus aufrecht haltend, umgeben auf der einen Seite vom kleinen Johannes, auf der andern von einem Knäbchen deſſelben Alters, den Einige für den jungen Rafael halten. Seine Hände ſind zur Anbetung zuſammengefügt. Außerdem befinden ſich auf dem Bilde die zwei Apoſtel Jakobi, der ältere mit dem jüngern, vortrefflich gruppirt.

II. Das erſte Gemälde Rafaels, deſſen einige Biographen auch erwähnen, und das ſich jetzt noch in einem Zimmer ſeines väterlichen Hauſes zu Urbino befindet, iſt eine Madonna in Fresco. Sie ſteht und liest, das Kind im Arm haltend und an die Bruſt drückend. — Daß Rafael ſeinem Lehrer Perugino bei der Himmelfahrt geholfen, welche dieſer für die Benedictiner in St. Pietro ausführte, und welche in Paris geblieben iſt, ſcheint unwahrſcheinlich, da er dazu im J. 1495, in welchem das Bild gemalt ward, ſchwerlich im Stande war. Aber an dem Bilde, welches Perugino entweder im J. 1497 oder 1498 in S. Antonio Abato für die Olivetaner Mönche malte, und das jetzt nicht mehr vorhanden iſt, malte Rafael zwei Tafeln, die eine mit den Heiligen Sebaſtian und Franciskus, die andere mit den Heiligen Hortulanus und Conſtanz: halbe Figuren, welche ſich noch in der Akademie der Künſte zu Perugia befinden. Außerdem glaubt man, daß Rafael ſeinem Lehrer bei dem berühmten Gemälde der Auferſtehung geholfen hat, welches dieſer für die Conventualen des heil. Franciskus ausführte, und das ſich jetzt zu Rom im Vatikan befindet. In dem einen Wächter nämlich, der bereits wach iſt, und ſich in einiger Entfernung links vom Sarge befindet, erkennt man das Bildniß des Perugino, wie Rafael es auch ſpäter, den Zügen nach, in der Schule von Athen, anbrachte; in einem ſchlafenden Soldaten dagegen, rechts vom Sarge, findet man den jungen Rafael wieder, das Haupt mit einem rothen Käppchen bedeckt. — Das Haus Baglioni zu Perugia beſitzt eine Madonna von Perugino, welche von Rafael ausgeführt ſcheint. So fand ſich früher in der Kirche der Franciskaner des heil. Gaminianus, in Toskana, ein Chriſtus mit einer Magdalena, umgeben vom h. Hieronymus und dem h. Johannes, gezeichnet von Perugino, gemalt von Rafael. Namentlich iſt die Anmuth, welche man am Johannes und an der Magdalene bewundert, dem damals fünfzehnjährigen Schüler zuzuſchreiben. Das Gemälde wurde vom Fürſten von Gallitzin angekauft und iſt nach Rußland gekommen. Zu den erſten Arbeiten Rafaels gehören außerdem folgende Sachen:

1. Zu Perugia in einem Zimmer des Abate de' Monaci Camaldolesi ein kleines Crucifix in Fresko, worin man noch mehr die Schule des Vaters, als des Perugino zu erblicken glaubt.

*) Auszug aus dem bereits angezeigten Werke: Istoria della vita e delle opere di Raffaello Sanzio da Urbino del Signor Quatremere de Quincy, voltata in Italiano, corretta, illustrata ed ampliata per cura di Francesco Longhena. — In Milano 1829. — Pag. 844. Pref. XII.

Digitized by Google

2. Daſelbſt in der Kirche di St. Pietro de P. P. Benedittini neri o Casinesi ſieht man ein kleines Freskogemälde mit zwei Knäbchen, kopirt von Rafael nach zwei Knäbchen des Perugino, welche dieſer auf einem ehemals in Sta Maria dei Fossi befindlichen Bilde der h. Anna anbrachte. Es iſt dies ein Studium Rafaels, das er unter dem Perugino zwiſchen 1495 — 1500 verſertigte.

3. Dieſelben Mönche beſaßen einſt noch zwei andere Tafeln, welche über der Thür des Schiffs dieſer Kirche angebracht waren. Die eine Tafel ſtellte den todten Chriſtus dar, umgeben von den frommen Weibern, die andere die Madonna mit dem Kinde und einigen Engeln. Beide ſind von den Franzoſen geraubt worden.

4. Eben da, im Pallaſt Penna, iſt durch Zeichnung und Anmuth bewunderaswürdig ein rundes Gemälde mit der Madonna und dem Kinde, von Rafael in der Manier ſeines Meiſters gearbeitet.

5. Der Graf Giulio Ceſarli in Perugia beſaß früher das Studium eines vielleicht identen Kopfs, etwas unter natürlicher Größe, auf einem Ziegelſteine, gearbeitet in der Manier, deren er ſich ſpäter beim Parnaß bediente. Es befindet ſich jetzt im Beſitz des Königs von Baiern (geſtochen bei Longhena zu S. 10).

6. Daſelbſt beſitzt das Haus Conneſtabili eine Madonna, ihr Kind in den Armen haltend, welches ein offnes Buch anlächelt, das die Mutter in der Hand hält. Den Grund bildet eine vortreffliche Landſchaft. Das Ganze iſt von unglaublicher Naivetät und Schönheit. (Geſtochen von Amsler.) Ueber die Aechtheit dieſes Bildes entſchied früher ein Originalbrief, in dem er vier andere ſehr ſchöne Kopien in Perugia, als eben ſo viele von Rafael ſelbſt ausgeführte Wiederholungen, darthat. Der Brief kam in die Hände unwiſſender Leute und ging verloren. Eine Wiederholung befindet ſich auch zu Mailand im Beſitz des Herrn Ogglvei (geſt. von Caronni).

7. Um dieſe Zeit pflegte Raphael die Werke ſeines Meiſters zu kopiren. Zwei treffliche Täfelchen, eine Taufe Chriſti und eine Auferſtehung, befinden ſich jetzt zu München. Die Originale von Perugino waren ehemals in der Sakriſtei di S. Pietro, zu Perugia, wurden aber im Jahr 1798 fortgeſchafft, ſo daß man nicht weiß, wo ſie jetzt ſind.

8. Ein kleines Bild, in deſſen Mitte ſich die h. Jungfrau befand, und die h. Catharina und Maria Magdalena ſind auf den Flügeln mit Liebe, aber mit Aengſtlichkeit ausgeführt. Das Mittelſtück iſt verloren, die zwei Flügel ſind bei dem Ritter Camuccini.

9. Camuccini beſitzt außerdem noch eine kleine Tafel mit der Jungfrau und dem Kinde auf ihrem Schooß, welches von der Mutter eine Blume erhält, von außerordentlicher Lieblichkeit. Dieß Bildchen iſt wohl aus Rafaels ſpäterer Zeit.

10. Die Nonnen di S. Bassiano in Toskana beſaßen einſt eine koſtbare Tafel, auf der Chriſtus am Kreuz, auf den Seitenthüren die Jungfrau mit Johannes, und die beiden Marien gemalt waren. Die Aechtheit iſt nicht zu bezweifeln. Außer dem Fleiß und der Frömmigkeit des Bildes beweiſt dies der Name des Rafael, welcher ſich auf dem Kleide des Johannes, nach oben zu befindet. Man weiß nicht, wohin dies Bild gekommen iſt.

11. Ein Gemälde, noch aus der erſten Manier, aber dem Uebergang zur zweiten nahe, iſt eine der ſchönſten Zierden der Sammlung des Prof. Joſ. Longhi in Mailand. Es iſt ein heil. Sebaſtian, halbe Figur, nicht nackt wie gewöhnlich, auch nicht von Pfeilen durchbohrt, ſondern ſchön gekleidet und bloß einen Pfeil in der Rechten haltend, zum Zeichen ſeines Märtyrerthums. Das Geſicht iſt außerordentlich lieblich, und gleicht, nur um vieles jünger, dem Bildniß Rafaels in der Schule von Athen. Die Ausführung iſt ſehr ſorgfältig, aber zugleich freier als in den andern Werken. Die Haare ſind merkwürdig leicht behandelt, das Colorit ſo wahr und lebendig, daß die Zeit es bis auf unſere Tage durchaus hat verſchonen müſſen. Hoch 43 Centimetri, breit 33. (Geſt. bei Longhena zu S. 13.)

12. In derſelben Sammlung iſt ein ſehr kleines rundes Gemälde auf Holz, 11¼ Centimetri lang, 5¼ hoch. Es ſtellt die Verkündigung dar; die Madonna ſitzt, den Kopf etwas nach vorn geneigt, in der linken Hand ein Buch haltend, die Rechte an die Bruſt bewegend; der Engel iſt halb vor ihr niedergekniet, hält in der Rechten die Verheißung, in der Linken eine Lilie. Im Hintergrunde ein Zimmer mit einem Bett; ſowohl der Kopf des Engels, als der der Jungfrau, iſt mit goldenem Heiligenſchein verſehen. Die Compoſition, die Proportionen, die Bewegungen, die Charaktere der Köpfe, alles kündigt Rafaels erſte Manier an, ſo viel man nämlich bei ſo kleinen Figuren ſehen und urtheilen kann. Das Bild iſt gut erhalten.

13. Eine Tafel mit einer Madonna, mit dem Kinde zur Seite; die Thüren inwendig mit zwei Heiligen, auſſen mit einer Verkündigung verſehen, iſt im Beſitz der Familie Fumagalli zu Mailand.

14. Ein nicht weniger bedeutendes Gemälde, einen auferſtandenen Chriſtus vorſtellend, hat der Graf P. Toſi zu Brescia.

III. Die Verlobung der Maria iſt mit ganz geringen Veränderungen nach einem Bilde des Perugino ausgeführt, welches derſelbe für den Altar des h. Joſeph in der Cathedrale zu Perugia im J. 1495 malte. Man ſieht daraus, daß Rafael ſich nicht ſcheute, ſich für einen Schüler Perugino's auszugeben, zu einer Zeit, als er ſeinen Meiſter ſchon übertraf; daß Rafael ferner dieſe Compoſition ſeines Pinſels würdig hielt, nachdem er in einem neuen Styl zu

Digitized by Google

malen angefangen und vielleicht die beſten Werke der Florentiner ſchon geſehen hatte. Unterſucht man beide Gemälde genau, ſo findet man weiter keine Verſchiedenheiten, als daß der Prieſter beim Rafael über dem prieſterlichen Gewande eine fliegende Binde hat und ſich ein wenig zur Jungfrau neigt, bei Perugino dagegen ganz grade ſteht, und dann, daß Rafael ſeinem Tempel im Hintergrunde mehr Wahrheit gab durch Wegnahme einiger Bäume, welche beim Perugino den Eingang des Tempels zu beſchränken ſchienen. Sonſt entſprachen die Grüppchen der Jünglinge und Mädchen einander durchaus auf beiden Bildern in der Bewegung, der Anzahl und der Kleidung. Die Ausführung verräth an vielen Stellen die Kindheit des Pinſels; er ſcheint die weibliche Schönheit damals in kleine Augen und breite Geſichter geſetzt zu haben, wenigſtens haben die ältern Frauen größere Augen als die jüngern; ein Fehler, von dem er ſich bei ſeinen erſten Arbeiten im Vatikan ſchon frei gemacht hatte. Uebrigens hat dieſes Bild aus ſeiner erſten Manier lebhaftere und durchſichtigere Farben, als die nachfolgenden Sachen aus einer faſt beſſeren Manier. Dieſem Bilde an Farbe und Styl ganz ähnlich ſoll zu Neapel im Mus. Borbon. eine Jungfrau mit dem Kinde ſeyn, welches auf ihrem linken Knie ſitzt. Ihr zur Seite ſind 7 Heilige. Camuccini hat es dem Perugino zugeſchrieben, aber Alles ſcheint auf Rafaels erſte Manier zu deuten. In einem Nachtrag kommt der Verf. noch einmal auf das Spoſalizio zurück und weiſt P. Pungileoni's Meynung ab, welcher den Freyer, der ſeitwärts die Gerte zerbricht, für Rafaels Vater hält. Den Tempel ſoll Perugino dem Rafael gezeichnet haben. Das Original des Perugino iſt durch Geſchenk Pius VII. an einen franzöſiſchen General nach Lyon gekommen, wo es ſich noch befinden ſoll; andere wollen es in der Akademie zu Grenoble geſehen haben. —

IV. Nach einem alten und in Spoleto und der Umgegend traditionell fortgepflanzten Gerücht malte Rafael, zur Strafe für ein Vergehen, vom Perugino dahingeſchickt, in der Abtei von S. Pietro di Firiotillo, nahe bei Spoleto, eine Anbetung der drei Könige. Aber das Gerücht wird, durch archivaliſche Forſchungen an Ort und Stelle angeſtellt, in keiner Beziehung beſtätigt, wenn auch das Bild von unglaublicher Naivetät iſt, und der erſten Manier Rafaels nahe kommt. Vielmehr ſcheint es der Farbe, der Zeichnung, der Gruppirung nach dem Giovanni Spagna vindicirt werden zu müſſen, welcher ſich in Spoleto aufhielt und Rafaels erſter Manier nahe kömmt. Es iſt in Tempere gemalt, und gehört jetzt der Familie Accajani zu Spoleto.

V. In Perugia bei dem Herrn Lodovico Baldeschi befindet ſich einer von den Cartons, welche Rafael für die Freskogemälde der Dombibliothek zu Siena entwarf. Er iſt 54 Centimetri hoch, 38 breit, und hat folgende, von den Motten zerfreſſene, kaum bemerkliche Worte: Questo e la quinta . . . no. V di rafael. Die Compoſition ſtellt die Vermählung des Kaiſers Friedrich III. mit Eleonore, Infantin von Portugal, vor, begleitet von Cardinal Aeneas Piccolomini, nachherigem Pabſt Pius II. Vergleicht man dieſen Carton mit dem Gemälde, ſo ſieht man, daß ihm daſſelbe bis auf einige Kleinigkeiten durchaus ähnlich iſt. Nur in den Gewändern findet ſich ein geringer Unterſchied und in der Anordnung des Hintergrundes, da man beim Pinturicchio unter Bäumen durch auf die Stadt Siena blickt, bei Rafael auf die Berge, welche ſich in der Nähe von Siena befinden. — Hätten die Biographen gewußt, daß dieſer Carton als der fünfte von Raphael bezeichnet werde, ſo würden ſie wohl nicht behauptet haben, daß Rafael nur die Hälfte deſſelben entworfen habe.

Unter denen, welche behaupten, daß Rafael ein Freskogemälde in Siena ausgeführt, iſt auch Orſini in dem Elogio di Pietro p. 251. Er nennt als ſolches eine Geſchichte, welche ſich dem Eingang gegenüber, neben dem Fenſter befindet, und den Rafael ſelbſt zu Pferde zeigt. Der Carton dieſes Bildes wird in der Gallerie zu Florenz aufbewahrt.

VI. In die Zeit, als Rafael das erſte Mal von Florenz nach Perugia zurückkehrte, ſcheinen drei Täfelchen zu gehören, welche mit unglaublichem Fleiße ausgeführt ſind, die Beſchneidung, die Anbetung der drei Könige und die Verkündigung. Sie ſind jetzt in der Vatikaniſchen Pinakothek. — Dazu gehört eine gekrönte Maria, zum Theil von Rafael, zum Theil von Pintaricchio gemalt, jetzt auch im Vatikan. Die Zeichnung zu dieſem Bilde iſt allein von Rafael; verſchiedene Studien zu demſelben von ihm, welche der Ritter Wicar beſitzt, übertreffen bei Weitem dasjenige, was Pintaricchio daran ausgeführt. — Angelo Maria Cavalier Ricci beſitzt eine ſchöne Copie, wie es ſcheint von Saſſoferrato.

VII. Als Rafael bei ſeinem zweiten Aufenthalte in Florenz die Freundſchaft des Taddeo Taddei gewonnen, arbeitete er für dieſen eine Madonna mit dem Kinde auf dem Arm, halbe Figur. Auf dem Halsband der Madonna ſteht Rafaels Name. Das Bild iſt rund, ungefähr 3 Fuß groß und befindet ſich jetzt im Beſitz des Erzherzogs Ferdinand von Oeſtreich. Wahrſcheinlich für denſelben malte Rafael außerdem eine Anbetung der drei Könige, ungefähr einen Fuß und drei Terzien groß. Das Bild kam nach England.

VIII. Wie ſorgfältig Rafael bei ſeinen Arbeiten zu Werke ging, lehrt ein Brief, welcher nach Bottari in den Noten zu Vaſari im Beſitz des Ritters Carlo del Pozzo war und an Arioſt gerichtet iſt. Er bittet ihn in demſelben, die Charaktere zu unterſuchen, welche er in ſeiner Disputa anzubringen dachte, und ihm anzudeuten, welche am meiſten geeignet ſchienen, den Gegenſtand zu verdeut-

Digitized by Google

lichen und zu veredeln; ferner bittet er ihn um Nachrichten über einige Nebenſachen, damit er auch dieſe in ihrer ganzen und beſondern Eigenthümlichkeit hervortreten laſſe. Vergl. Richardson Traité de la Peinture, etc. tom. 3. part. 2. pag. 333.

(Der Beſchluß folgt.)

Paris.

Die Herren Paul de Laroche, Scheffer der ältere, Schnetz und Steuben haben den Auftrag zur Fertigung von vier Gemälden erhalten, die auf dem Rathhaus, im Saale Heinrichs IV. aufgeſtellt werden ſollen. Dieſe Gemälde werden die Erſtürmung des Louvre, den Herzog von Orleans und Lafayette auf dem Balcon des Rathhauſes, die Herzogin von Orleans, wie ſie die Verwundeten im Hotel Dieu beſucht, und den Eid des Königs der Franzoſen vorſtellen.

Herr Soſthènes de la Rochefoucault hat ſeine Entlaſſung als Direktor der ſchönen Künſte genommen.

Eine Ordonnanz des Königs hat der Kirche Sainte-Genevieve ihren Namen „franzöſiſches Pantheon" und ihre patriotiſche Beſtimmung wieder gegeben. Die Inſchrift: „den großen Männern das dankbare Vaterland" ſoll auf dem Giebel wieder hergeſtellt werden. Auch mit der Wiederherſtellung der, von dem jüngſt verſtorbenen Moitte herrührenden Bildwerke im Giebelfeld iſt man bereits beſchäftigt.

Herr Lethière, der jüngere, ſoll den Gedanken gefaßt haben, das Gemälde ſeines Vaters, welches den Virginius vorſtellt, zum Beſten der im Juli Verwundeten auszuſtellen; dieß ſoll ihm aber von der Regierung nicht verſtattet worden ſeyn.

Die Gallerie Luxemburg ſoll den Künſtlern zur Dispoſition übergeben werden, um eine Ausſtellung zum Beſten der Wittwen und Waiſen der während der Ereigniſſe im Juli in Paris gefallenen Opfer zu veranſtalten.

Die Stadt Mancheſter in England hat zur Ehre der Eleven der polytechniſchen Schule die Stiftung einer Statue votirt, welche zum Andenken an die Ereigniſſe im Juli an dem am meiſten in die Augen fallenden Orte dieſer Schule in Paris aufgeſtellt werden ſoll.

Im September erſchien in Paris eine Nationalpetition im Drucke, welche von mehrern Künſtlern an die Kammer der Abgeordneten gerichtet iſt. Unter etwas breiten Gemeinplätzen findet man darin wieder, was ſchon früher von allen Künſtlern gewünſcht worden iſt, nämlich: eine beſſere, einfachere und weniger koſtſpielige Adminiſtration; ein beſſerer öffentlicher, von allem Monopol freier Unterricht, und die Einführung der Concurſe bei Anordnung öffentlicher Arbeiten. Bei Firmin Didot.

Man glaubte eine Zeitlang, die Gallerie der Herzogin von Berry, wird zum öffentlichen Verkauf ausgeſetzt werden; dieß ſcheint jedoch ungegründet, denn die Gemälde ſind ſämmtlich nach ihrem Schloß Rosny gebracht worden.

Der Miniſter des Innern hat befohlen, für die Medaille, welche zum Andenken an die großen Ereigniſſe im Juli geſchlagen werden ſoll, einen allgemeinen Concurs zu eröffnen. Alle franzöſiſchen Stempelſchneider werden zur Bewerbung zugelaſſen. Die Bewerbung wird durch eine aus ſieben Mitgliedern (wovon drei durch die Adminiſtration, die vier andern durch die Concurrenten ernannt werden) beſtehende Commiſſion begutachtet. Man ſieht hieraus, daß der Miniſter entſchloſſen iſt, das von den Künſtlern ſo ſehr gewünſchte Syſtem der allgemeinen Bewerbung einzuführen.

In dieſem Augenblicke findet zu Rouen eine Ausſtellung der Gemälde des Herrn Court ſtatt, welche die Aufmerkſamkeit der Einwohner feſſelt. Darunter befindet ſich auch das von der Akademie zu Rouen beſtellte Gemälde, welches Corneille vorſtellt, wie er von Condé auf der Bühne empfangen wird. Dieſes Werk bezeugt, daß Herr Court, welcher ſich bei der letzten Ausſtellung ſo ſehr auszeichnete, in ſeiner Kunſt neue Fortſchritte gemacht hat.

Herr Gros iſt beauftragt, ein großes Gemälde, auf die Ereigniſſe des 28. Juli bezüglich für das Innere des Pantheons zu verfertigen.

Herr Daguerre ſteht allein noch an der Spitze des Diorama, da Herr Bouton ſich zurückgezogen hat.

Herr Fogatier hat ſeine ſchöne Bildſäule der Spartacus, wovon das Gipsmodell auf der letzten Ausſtellung mit ſo großem Beifall geſehen worden iſt, in Marmor vollendet. Dieß Werk wird als eines der ſchönſten betrachtet, welche die Bildnerei ſeit vielen Jahren hervorgebracht hat.

Am 31. Auguſt verſammelten ſich Davids Zöglinge zu einem Mahle zur Feier des Geburtstags ihres Meiſters. Der Verſammlung präſidirte Herr Julius David, der älteſte Sohn, deſſen Gegenwart den noch friſchen Verluſt ſeines Bruders Eugen, eines von den Tapfern der alten Armee, nur deſto lebhafter empfinden ließ. Herr Bataglini hielt bei dieſer Veranlaſſung eine kurze Rede, in welcher er die Gefühle der Verehrung und der Dankbarkeit der ganzen Schule gegen ihren großen Meiſter ausſprach. Darauf wurde der Beſchluß gefaßt, einen Commiſſär zu ernennen, der im Namen der Schüler der Wiederausgrabung der Ueberreſte Davids in Brüſſel beiwohnen ſollte, und bei Sr. Maj. Philipp I. einen ehrfurchtsvollen Schritt zu thun, um ihm den Wunſch auszudrücken, daß die Aſche des Wiederherſtellers der Malerei zur Ehre des franzöſiſchen Pantheons zugelaſſen werden möchte. Dem Vernehmen nach iſt ihnen dieſe Bitte gewährt worden.

Digitized by Google

N°. 93.

Kunſt-Blatt.

Dienſtag, 23. November 1830.

Franceſco Longhena über einige Gemälde von Rafael.

(Beſchluß.)

IX. Von der Schule von Athen iſt noch ein berühmter Carton vorhanden, welcher von Rom nach Paris gebracht und daſelbſt in dem Muſeum unter No. 242 bewundert wurde, von da aber in die Ambroſioniſche Bibliothek kam, welcher er vom Cardinal Boromeo geſchenkt iſt. Er iſt 8½ Pariſer Fuß und 5 Linien hoch, 21½ Fuß und 3 Zoll lang, mit ſchwarzer Kreide und Kohle ausgeführt. Es fehlen auf dieſem Carton der ganze architektoniſche Theil, welcher den perſpektiviſchen Hintergrund des Gemäldes bildet und ſomit die zwei Statuen, Apollo und Minerva, welche ihn als einen Tempel der Weisheit kenntlich machen. In der Gruppe der Figuren, welche ſich auf der erſten Fläche, dem Beſchauer zur Linken, darbietet, hat Rafael die Figur des Epiktet nicht gezeichnet, welche nachher ſicherlich hinzugekommen iſt, um die Gruppen mit den Seitenfiguren zu verbinden und den zu großen leeren Raum auszufüllen. Die Aſpaſia, welche ſich auf derſelben Seite, an dem Fuß der Säule hinzudrängt, um beſſer ſehen und hören zu können, hat auf dem Carton das Käppchen nicht zur Kopfbedeckung; die Haare fallen ohne dieſes auf die Schultern. Auf der entgegengeſetzten Seite ſieht man weder den Maler ſelbſt, noch ſeinen Meiſter. Giovanni della Paſa nähert ſich mit dem Zoroaſter, aber ohne daß dieſer den Globus hat, welchen er auf dem Gemälde ſelbſt trägt. Auf dem obern Theil fehlt die erſte Figur, welche man auf dem Gemälde in der Ferne, dem Beſchauer zur Linken, findet. So finden ſich auf der andern Seite auch nicht die zwei Figuren, welche auf dem Gemälde etwas aus der Ferne ihre Schritte gegen den Mittelpunkt richten, um ſich mit der Gruppe zu vereinigen, welche den Plato und Ariſtoteles umſteht. Uebrigens ſind die Geſichter, die Gewänder, die Gruppirungen im Ganzen denen des Gemäldes gleich. Die Veränderungen hat Rafael gemacht, um die Gruppen unter einander zu verbinden und leere Räume auszufüllen.

X. Bocchi in ſeinem Werk, betitelt: Le Belezze della citta di Firenze etc. ampliate ed accresciate da Giovanni Cinelli, Firenze 1677 p. 277, erzählt, daß Rafael für ſeine Sybillen 500 Skudi empfangen, und ſpäter den Kaſſirer von Aug. Chigi, Giul. Borgheſi, um den Reſt der Summe gebeten habe, welche er verdient zu haben glaubte. Als man darauf den M. Angelo rufen ließ, um die Sybillen zu beurtheilen, hielt der jeden Kopf 100 Skudi werth. C. Fea ſchließt aus dieſem Lob auf den Vorzug, den Rafael als Maler vor M. Angelo behauptete, der die Sybillen gewiß nicht ſo gelobt haben würde, wenn er in ihnen Nachahmungen ſeiner eignen Bilder erkannt hätte. Ueberdieß ſoll Rafael bei einer ſeiner Sibyllen von einem Frescobilde des Ingegno begeiſtert geweſen ſeyn. Dieſes Bild befindet ſich an einem Gewölbe der päpſtlichen Baſilika des heil. Franciscus zu Aſſiſi. Die Bewegung und Stellung der Sibylle, welche unter den Rafael'ſchen die älteſte iſt, ſieht man ſchon in der von Ingegno; ſ. Prodromo di nuove osservazioni et scoperte fatte nelle antichità di Roma etc. quivi 1816. p. 34 e sqq.

XI. Ungefähr in die Zeit, als Rafael den zweiten Saal im Vatikan malte, wird ein Bild geſetzt, das ſich beim Hrn. Baron de Gregori in Foligno befindet. Es iſt ungefähr 4 Spannen hoch; die Madonna hat das Chriſtuskind auf dem Schooß, welches ſcherzt und mit dem rechten Händchen den weißen Bart des Joſeph berührt, welcher aufrecht neben ihm ſteht. Weiter unten iſt der kleine Johannes, der ſich über den ſcherzenden Chriſtus wundert. Der Kopf des Chriſtuskindes iſt vollendet, auch zum Theil der Kopf des Johannes. Mehr gezeichnet als ausgeführt ſind an der Madonna der Kopf, das Gewand und die Hände. Joſeph iſt nur flüchtig entworfen. — Andere ſchreiben dies Gemälde dem Fra Bartolomeo zu. Es kam aber in Beſitz der Familie de Gregori aus der Verlaſſenſchaft der Erben des päpſtlichen Sekretärs Sigismund de Conti, für welchen bekanntlich Rafael die Madonna di Foligno malte.

XII. In der Kirche S. Trinità in Città di Castello finden ſich zwei Fahnen, die eine mit dem Crucifixus und Gott Vater, die andere mit der Erſchaffung Adams und der Eva, beide faſt ganz in Perugino's Styl. Nach einem alten Gerücht werden ſie für Werke Rafaels gehalten. Demſelben ſchreibt man auch noch einige Zeichnungen daſelbſt zu, das Opfer

Abrahams, die Anbetung des goldenen Kalbes, Erweckung des Lazarus und eine Kreuzigung. Der Advokat Mancini beſitzt eine Verkündigung, welche nach ſeiner Meinung auch von Rafael iſt und zu der Kreuzigung gehören ſoll, welche der Cardinal Feſch beſitzt. Als Rafael das erſte Mal von Florenz zurückkehrte, ſoll er mit Perugino, in Citta della Pieve, in der Kirche S. Maria de Bianchi eine Anbetung der drei Könige in Fresko gemalt haben. Dies Bild trägt mit dem Spoſalizio dieſelbe Jahreszahl.

XIII. Die Geburt des Herrn, für die Grafen von Canoſſa gemalt, welche, von Vaſari mit großer Auszeichnung, hauptſächlich wegen der ſchönen Morgenröthe und der Figur der heil. Anna erwähnt wird, aber bisher nach vielen Nachforſchungen nicht ausfindig gemacht werden konnte, befindet ſich nach einer dem Vf. durch Hrn. Grünling in Wien ertheilten Nachricht in der Sammlung des 1824 zu Wien verſtorbenen Grafen Franz von Thurn und Valſaſſina. Auf der Rückſeite des Gemäldes befindet ſich das Wappen des Hauſes Canoſſa. Es iſt auf Holz gemalt, hoch 7 Fuß, breit 5 Fuß 8 Zoll.

XIV. Hr. Sanquirico in Mailand beſitzt ein Bild, welches von Rafael gemacht ſeyn ſoll, ehe er Florenz geſehen. Der Gegenſtand iſt aus dem Gemälde bekannt, welches der Marquis v. Stafford in London beſitzt; die Madonna hält mit der einen Hand den ſtehenden Chriſtusknaben, welchen Johannes küſſen will, die andere ruht auf dem Kopf des Johannes, zu dem ſie ſich ſtehend etwas hinüberneigt. Bei einer Vergleichung beider Bilder hat man dem Rafael eher das Bild des Hrn. Sanquirico als das andere zuſchreiben wollen. Ein drittes der Art findet ſich zu Neapel im Museo Borbonico, das aber nur aus der Schule Rafaels zu ſeyn ſcheint.

XV. In Padua beim Marcheſe Manfredini iſt ein Bild, das für Rafaels Arbeit gehalten wird. Die Jungfrau ſitzt in einer offnen Gegend, bei einem Buch in Nachdenken verſunken, ſo daß ſie ihre Arbeit in ein Körbchen gelegt hat. Der kleine Chriſtus und Johannes umarmen ſich zärtlich. Die Jungfrau muß bei einer heitern, aber zugleich himmliſchen Stelle des Buchs verweilen, denn das drückt ihr lieblicher Blick aus; mit der rechten Hand ſcheint ſie gleichſam eine begleitende Bewegung zu machen. Das ganze Bild iſt außerordentlich einfach und athmet eine heilige Reinheit. Das Colorit iſt lebhaft, aber dem Ernſt des Gegenſtandes angemeſſen. Hoch 5 Decimetri, breit 3.

XVI. Der Prof. Rehberg hält in ſeinem Werk: Rafael Sanzio ꝛc., p. 64, das Bild zu Neapel, welches er la Madonna del divino amore nennt, für ächt. Künſtler und Kunſtkenner von Bedeutung verſichern dagegen, daß die Hand des Jul. Romano darin unverkennbar ſey. Das Original befindet ſich jetzt zu Petersburg.

XVII. Das Bildniß des Dichters Tibaldeo befindet ſich jetzt im Beſitz des Prof. Antonio Scarpa zu Pavia. Keiner der Biographen des Rafael hat gewußt, wo das Bild zu finden ſey.

XVIII. Ein ſehr ſchönes Bildniß des Herzogs von Urbino, Federico da Montefeltro, befindet ſich jetzt in Mailand bei Hrn. Auguſtino Comerio. Es iſt klein und auf Kupfer gemalt. Einige halten es für Rafaels Arbeit. Pungileoni in ſeinem Elogio p. 18 ſchreibt es dem Vater Rafaels zu, aber ohne Wahrſcheinlichkeit.

XIX. Das Münchner Bild, welches als Rafaels Portrait betrachtet wird, hält Longhena für Bindo Altoviti, ohne zu den durch Rehberg angeregten Unterſuchungen irgend etwas Selbſtſtändiges hinzuzufügen. Er beruft ſich in einer langen Note auf andere, welche er nach ſeiner Weiſe in Menge citirt und in langen Aufſätzen mittheilt. Man kann an dieſem Beiſpiel ſeine hiſtoriſche Kritik gründlich kennen lernen.

XX. In einer langen Abhandlung wird nachgewieſen, daß Rafael keine Majolicageſäße bemalt, und keine Zeichnungen dafür entworfen habe. Dieſe Art der Malerei hob ſich erſt nach Rafaels Tode, der auch bei höherer Ausbildung derſelben doch für ſie keine Zeit hätte erübrigen können.

XXI. Die Unterſuchung, ob das Gemälde der heil. Margarethe zu Paris das Original ſey, oder dasjenige, das einſt der Herzog von Orleans beſaß, oder vielleicht Beide, läßt Longhena unentſchieden.

XXII. Zu Fabriano beim Hrn. Romualdo Buſera findet ſich eine ſehr ſchöne Federzeichnung für den Carton des Ananias, wahrſcheinlich nicht zu dieſem Behuf, ſondern auf Bitten gefertigt. Das Blatt iſt 1 Fuß, 3 Zoll lang und 13 Zoll hoch, und hat folgende Inſchrift:

RAPHEL. VR...AS
PER. VGO.. DACARDO

Das D iſt nicht recht zu leſen, kann auch ein P ſeyn.

XXIII. Longhena erklärt ſich nach della Valle Proëmio alla vita di Rafaello p. 234, Vol. 5 dagegen, daß Rafael in Folge von Ausſchweifungen geſtorben ſey. Er findet die Urſache ſeines frühen Todes in der Angegriffenheit ſeines an ſich zarten, durch viele und bedeutende Arbeiten geſchwächten Körpers.

XXIV. Longhena iſt nicht abgeneigt, die nach der Gazette de France vom 6. März 1828 wieder aufgefundene Jardinière für das Original, das Bild zu Paris dagegen für Copie zu halten. Das ſeyn ſollende Original iſt in Verſailles.

Kunſtausſtellung zu Brüſſel.

Die Ausſtellung fand zu Ende Auguſts und Anfang Septembers ſtatt und beſtand faſt blos aus Genregemälden, Landſchaften und Porträts; hiſtoriſche Scenen waren nur in ſehr geringer Anzahl vorhanden.

Digitized by Google

Unter die letztern gehören das Bild, welches Peter den Großen vorstellte, wie er bei dem Aufruhr der Strelitzer entflieht; von Hoſeleer dem Sohne, aus Brüſſel. Ferner:

Eine Scene der Sündfluth, von Anton Vanyſendick von Antwerpen. Sodann:

Eine heilige Familie, von Van Brée, aus Antwerpen. Weiter:

Die Liebe des Flußgottes Meles und Critheis, von C. C. Cami aus Brüſſel. Dann:

Eine Scene aus der Belagerung von Leyden durch die Spanier, von Wappers.

Die Versuchung des heiligen Antonius von Van Schendel, aus Breda.

Die Liebe Abracom's und der Anthia, von Felix Devigne, aus Brüſſel.

Die Abdankung der Maria Stuart, von Eckout, aus Brüſſel.

Die heilige Jungfrau und das Jesuskind, von Navez aus Brüſſel.

Ein Christus im Grabe, von Kruſemann, aus dem Haag.

Athalia und Joas, von Navez, aus Brüſſel.

Unter den Gemälden von großem Umfang iſt noch aufzuzählen:

Die königliche Familie, von Goubaud.

Unter den Genregemälden ſind zu nennen:

Die Rückkehr des Spielers in den Kreis ſeiner Familie, von Mademoiſelle Kindt aus Brüſſel.

Eine junge Frau, welche einen Hummer bewundert, von J. Van Regemorter, aus Antwerpen.

Ein Mädchen in Nachdenken verſunken, von V. de Lacroix aus Brüſſel.

Kinder, die ſich in einem Walde verirrt haben, von Eckout aus Brüſſel.

Die Dorfkirchweihe, von Coene aus Brüſſel.

Landſchaften und Anſichten waren in viel größerer Anzahl vorhanden. Wir führen davon an:

Eine Anſicht der Umgebung von Uccle, von Madame Kindt aus Brüſſel.

Eine Anſicht von Wolume, von Lorenz Kindt aus Brüſſel.

Eine Anſicht von Caen, von Gudin.

Zwei Gemälde von Van Aſſche, aus Brüſſel, ſtellen Waſſerfälle aus der Schweiz vor.

Das überſchwemmte Waldthal, von Delvaux.

Landſchaften von Rockout, die an die Manier von Hackert und Both erinnern.

Brias, Verboeckhoven und Hellemans wetteiferten in einem gemeinſchaftlichen Bilde: der Jäger in der Ruhe. Der erſte hatte die Landſchaft, der zweite das Wild, und der dritte die Figur gemalt.

Ein Seeſtück, welches eine Anſicht des Meeres zur Zeit eines Sturmes darſtellt, von Schotel; von großer Wahrheit und impoſantem Effekt. Neben ihm machten ſich mehrere ähnliche Stücke von Verboeckhoven und Mozin bemerklich.

Eine Menge mittelmäßiger Stücke, welche die Säle dieſer im Ganzen nicht ſehr glücklichen Ausſtellung anfüllten, übergehen wir mit Stillſchweigen.

Die Bildhauerkunſt fand bisher in Belgien wenig Begünſtigung; wir glauben hier nur Clorindens Taufe und Tod von Gratpanche aus Brüſſel, und den Schäfer von Gefs aus Antwerpen als die einzig guten Bildhauerarbeiten anführen zu dürfen.

Bemerkungen über Kunſt.

Ueber das, was „Lebensgröße“ heißt, muß man ſich verſtändigen. Gewöhnlich heißt eine Geſtalt im Bilde lebensgroß, wenn das lebende Original zum abſoluten Maßſtab genommen worden, wobei jedoch zu bemerken iſt, daß dieſes vom Maler um mehrere Schritte entfernter iſt, als ſeine Tafel, alſo ſich um Etwas verjüngt.

Bei landſchaftlichen Gegenſtänden iſt ſelbſt vom Panorama keine ſolche abſolute Lebensgröße zu erwarten. Sehe ich durch ein Dachfenſter in die Landſchaft hinaus, ſo läßt ſich ein nachahmendes Bild denken von der Größe dieſes Fenſters, das mir jene in natürlicher Größe darſtellen würde. Dann dürfte aber nichts deutlicher und ſchärfer gemalt ſeyn, als es in der Landſchaft ſelbſt erſcheint. Wüßte ein Maler alle Natureffekte zu treffen, ſo würde ich in die Natur zu ſehen glauben. Man erinnere ſich des Wandgemäldes im Schwetzinger Garten. Die neuen Panoramen, Dioramen, Polyoramen leiſten mehr oder weniger daſſelbe. Hiezu trägt denn der finſtere Raum, in welchem man ſteht, das gedämpfte Licht der Tableau's, das Entferntſeyn alles deſſen, was mich die wahre Entfernung derſelben von meinem Auge lehren könnte, das Zerfloſſenſeyn der Umriſſe durch die Lichtbrechung in den Vergrößerungsgläſern, alles zur Täuſchung bei.

Ein landſchaftliches Gemälde, deſſen Entfernung vom Aug ich meſſen kann, deſſen Vordergrund an mich Schauenden heranreicht, bei welchem aber die Geſtalten ſchärfer umriſſen und in ihrem Getheil deutlicher ſind, als es bei ihrer nach dem Augwinkel zu beſtimmenden Entfernung ſeyn würde, muß ich als verkleinert erkennen.

Während man alſo bei Porträts von Menſchen, Thieren oder lebloſen Einzelnheiten ſich leicht über das, was „lebensgroß“ heißen ſoll, verſtändigt, weil hier von einer abſoluten Gleichheit die Rede iſt, tritt bei Ausſichten

auf räumliche Weiten, Architektur, Landſchaft, Meer ꝛc. ein relativer Maßſtab ein; es iſt nicht von wirklicher, ſondern von ſcheinbarer Lebensgröße die Rede.

Weil nun das, was zu uns als wirkliches Leben ſpricht, immer mehr Eindruck macht, als was wir uns aus dem Kleinen ins Größere (ſo wie aus dem Angedeuteten ins Ausgeführte, aus Umriß in Bild, aus Schwarz und Weiß in Lokalfarben, aus Fläche in Körper ꝛc.) überſetzen müſſen, ſo tritt uns das in wirklicher Größe Erſcheinende immer näher an die Sinne und an's Gemüth, als das Verjüngte, und eine Landſchaft z. B., die, dem Augwinkel nahe, der natürlichen Größe nahe kommt, die im Panorama bei weniger Vergrößerung in ſolcher erſcheinen würde, in die wir uns alſo ohne einen Ueberſetzungs-Prozeß hineindenken können, wie in die Natur ſelbſt, wird immer einen ſtärkern Effekt machen, als eine verjüngte, wäre auch dieſe ihre Ausführung noch ſo gelungen. Es iſt nämlich zu bedenken, daß zu der maleriſchen Illuſion eine gewiſſe Ausdehnung der auf unſer Auge einwirkenden Farbentöne erforderlich iſt. Bei gehöriger Spannung der Beleuchtung kann der Maler einer größern Landſchaft und eine Fläche von Neapelgelb als dem ſchönſten Sonnen-Untergang erſcheinen laſſen, was der Maler eines Cabinetſtücks nicht vermag. Dieſer muß eben nur aus Raumbeſchränkung unwahr werden und die Töne ſteigern, wenn er nicht kalt bleiben will.

Jede Verkleinerung zwängt unſer Auge, das allerſchönſte Email-Bild zieht unſern Blick zuſammen, und wenn wir uns recht verſtehen, ſo wünſchen wir, daß es ſich harmoniſch ausbreiten, von uns wegrücken, und uns ſo in natürlicher Größe erſcheinen möchte.

Ebenſo bewundern wir geſchnittene Steine, würden aber entzückt werden, wenn die Geſtalten, deren Schönheiten wir faſt nur mit gewaffnetem Auge recht ſchauen, ſich vergrößern, wenn ſie lebensgroß erſcheinen würden; ja, damit ein farneſiſcher Herkules recht in würdiger Größe aufträte, müßte er ſogar coloſſal werden, auf daß wir ihn aus einiger Entfernung an der ihn umgebenden Architektur als Heroen meſſen könnten. Das abſolut und relativ (nach dem Augwinkel) Lebensgroße bleibt immer die Grundlage der Kunſt des Lernens und des Darſtellens; alles Verjüngte iſt nur verſtändlich durch jenes; durch das Verkleinerte hindurch erſcheint der Einbildungskraft immer die Naturgröße. Alle Schule ſoll möglichſt an dieſe ſich halten, denn leichter iſt's, ein lebensgroß in der Seele Haftendes kleiner darzuſtellen, als das in Verjüngung Eingelernte in vergrößerndem Maßſtabe zu geben, weil dort Schwächen und Fehler des Vermögens ſich verbergen, hier aber offenbaren.

*

Man muß beim Erwerb von Kunſtwerken auch Lehrgeld bezahlen. Wie ein Jüngling, von Natur und durch die heilige und Alterthums-Geſchichte mit den höchſten Bildern des menſchlichen Daſeyns erfüllt, dennoch das Leben nicht kennt, ſo wird auch ein Kunſtfreund von richtigem Sinn die höchſten Schöpfungen der Kunſt gar wohl zu würdigen wiſſen. Aber in der Unzahl der mittlern Bilder, der halbzerſtörten, unter Schmutz begrabenen Tableaus, der Genre-Gemälde wird er, wenn von Werthbeſtimmung und Zweck die Rede iſt, manchen Fehlgriff thun, beſonders weil das, was wir uns aneignen können, uns gern zu lieb wird, und die Hoffnung ſeine Wiederbelebung mit ſich bringt.

So ſtehen ſeine Hauptanſichten feſt, aber im Einzelnen wird er nach jeder Erfahrung deutlicher ſehen und gewarnt ſeyn.

*

Kein moderner Maler ſcheint mir die Totalität und den Reichthum, die Fülle zu beſitzen, welche der moderne Muſiker Mozart beſaß.

*

Wer das Sprache-Lernen der Kinder und ihr Denken-Lernen beobachtet, dem erſcheint das Lernen der Schule, der gelehrten und Kunſtſchule, von einer beſondern Seite.

Das Kind merkt Worte nach einer 100 — 1000maligen Wiederholung, ihre Bedeutung ſodann bildet ſich vom Unbeſtimmten, Ueblichſten hervor zum Deutlichern, Beſtimmten, endlich bis zum Umreiſſen, zur Wort-, zur Sacherklärung.

So lernen aber wir Alle, beſonders auch in der Kunſt, und das, was wir „Curſus“ nennen, erhält hiedurch einen ſehr zweifelhaften Sinn. Es ſieht aus, als könnte man durch eine Maſſe von Kenntniſſen in der Zeit eines Schuljahrs ꝛc. hindurchwandern und hätte ſolche dann auf dem Rücken, ſo ſchreitet denn der Zögling von Szienz zu Szienz vor.

Der Natur nach aber ſtehen die wiſſenswürdigen Dinge, einzuübenden Vortheile und Fertigkeiten nicht hintereinander, der Reihe nach, ſondern nebeneinander; jede aber iſt ein Phalanx, der nach hinten immer breiter und nachdringlicher wird.

Der beſſere Zögling iſt, dem alles Wiſſens- und Uebungsnöthige zugleich vor Augen ſteht, und der eher nach Art der ſynchroniſtiſchen, als der ethnographiſchen Methode in den Provinzen des Lernens zu Werke geht.

Jede Erfahrung iſt zuerſt unbeſtimmt, durch Wiederholung wird ſie mehr und mehr beſtimmt; ſo die Uebung — ſie findet uns ungelenk, dann immer gelenkiger. Die Erkenntniß — möchte man ſagen — iſt zuerſt ein Nebelſtern, dann conzentrirt ſie ſich zu einem Planeten, endlich wird ſie ein Fixſtern mit eigenem Lichte.

Alle, die mit dem einmal Gelernten fertig zu ſeyn glaubten, ſind klein geblieben, Alle, die immer wieder zu den Urprinzipen zurückkehrten, und Kenntniſſe und Fertigkeiten beobachtend, lernend, übend ſtätig ausbildeten, ſind groß geworden.

Digitized by Google

N°. 94.

Kunſt = Blatt.

Donnerſtag, 25. November 1830.

Ueber die Kunſtausſtellung in Nürnberg im Jahre 1830.

Bruchſtücke aus Briefen.

1.

— — Zu kurz war mein Aufenthalt in Nürnberg im Jahre 1827, als daß ich damals der Kunſtausſtellung, welche alle drei Jahre ſtatt findet, die nöthige Aufmerkſamkeit ſchenken konnte. Ich weiß es recht gut noch, wie man mir vorwarf, die ſchönen Verhältniſſe, die mich an Nürnberg ketteten, hätten mich von der Betrachtung des Schönen zu ſehr abgezogen. Ich will beweiſen, daß noch engere Bande es nicht thun können. Zumal lernte ich bei meinem letzten und vorletzten Aufenthalt einige Künſtler perſönlich kennen und ihre Leiſtungen genauer beurtheilen; und geſtehen will ichs nur, ich ließ von einem alten Freunde * * mich dießmal fleißig unterſtützen.

In einem großen Saale und drei geräumigen Zimmern ſind die Leiſtungen der Nürnberger Künſtler und insbeſondere der Schüler der Kunſtſchule aufgeſtellt und unter 268 Nummern verzeichnet, wozu noch einige Stücke ohne Nummern nachkamen.

Die Hiſtorienmalerey zeichnet ſich nicht eben aus. Wo Aufträge fehlen, der Künſtler meiſt nach Brod arbeiten muß, kann in dieſem Fache wenig geſchehen. Habe ich doch ſelber bei der letzten Kunſtausſtellung in Dresden wenig Erhebliches in dieſer Gattung gefunden. In Oel ſind zwei Verſuche von Chriſtian Perlberg, einem Schüler, Nro 159 ein Kreuztragender Chriſtus und Nro. 160 eine büßende Magdalena vorhanden, zwar eigene Compoſitionen, aber es iſt vieles entlehnt oder aus dem Gedächtniß zuſammengetragen. Der Künſtler hat gute Anlagen. Geringhaltig iſt Nro. 177, die heil. Dorothea, wie ſie zum Opfertod geht, von J. G. Rögner. Außerdem ſiehet man nur Copien, unter denen die Ausſtellung Chriſti nach Merian, Nro. 146, und eine heilige Familie nach Pelluccoi, Nro. 147, von J. J. Benzold, einem Schüler, am meiſten Lob verdienen. Zu wünſchen wäre freilich, daß Merians zerfleiſchter Chriſtus nicht weiter durch den Pinſel vervielfältiget würde. In Aquarell bemerke ich ein Originalbild von P. Carl Geisler, die Uebergabe der Augsburgiſchen Confeſſion, Nro. 70. Wenn dieſer oft behandelte Gegenſtand wenig Originalität zuläßt, ſo hat der Künſtler doch ſeine Aufgabe gut gelößt; die Anordnung und die Vertheilung des Lichts und Schattens iſt gut. Mehr Mannichfaltigkeit im Ausdruck der Köpfe und mehr Sorgfalt in der Ausführung bleibt zu wünſchen.

Reichhaltiger iſt das Genrefach. Ich nenne zuerſt Chr. Fr. Fues, einen rühmlich bekannten Maler, der durch die Leichtigkeit ſeines Pinſels ſich auszeichnet. Er lieferte vier Oelgemälde: Nro. 63, die Politiker im Kaffeehaus, Nro. 64, ein Mädchen mit Nähen beſchäftigt, Nro. 65, und 66, Trachten des Nürnberger Landvolks. Voran ſteht Nro. 63, zuletzt Nro. 64. Bei Nro. 63 iſt die Idee trefflich aufgefaßt; Entwurf und Gruppirung verdienen alles Lob. Im Vordergrunde ſitzt vor einem ſehr behaglichen Zuhörer ein Zeitungsleſer, über ſeinen Stuhl beugt ſich ein Schwerhörender und fängt das Evangelium vom politiſchen Himmel mit der vor das Ohr gehaltenen Hand auf, den ſeitwärts ſitzenden Zweifler, ein ſehr behagliches Phlegma, überführt ein andrer mit dem Beweis, den er, Schwarz auf Weiß, in der Hand hält. Im Mittelgrund ſiehet man ſelbſt die ſtrenge Gewalt des Hungers durch die mitgetheilten großen Neuigkeiten unterbrochen und die geſchäftige Gabel hält mitten auf ihrem Wege vom Teller zum Munde ſtill. Im Hintergrunde bereitet man ſich zu einer Punſchparthie; ob den Sieg der Ariſtokratie oder der Demokratie zu feiern, bleibt unentſcheiden. Aber ſo lebendig auch in den drei Gruppen das Intereſſe an den Welthändeln erſcheint; man merkt es dieſen Bürgern dennoch ſehr gut an, daß auf ſie die Worte in Goethes Fauſt vollkommen paſſen:

Nichts beſſers weiß ich mir an Sonn= und Feiertagen,
Als ein Geſpräch von Krieg und Kriegsgeſchrei,
Wenn hinten weit in der Türkei
Die Völker auf einander ſchlagen — — —
— Mag alles durch einander gehn;
Doch nur zu Hauſe bleibs beim Alten —

Digitized by Google

In dieſem Bilde ſcheint mir alles gleich viel Lob zu verdienen, die Lebendigkeit der Gruppen, die Mannichfaltigkeit in den Köpfen, der Ausdruck in den Figuren, die Beleuchtung durch die Liverpool-Lampe, die Klarheit der Farbe, die kräftige, auf Dauer berechnete Behandlung des Pinſels, bis auf das Beiwerk und das Schweben des Rauchs in der Stube. In den beiden übrigens geringeren Stücken Nro. 65 und namentlich Nro. 66 iſt ebenfalls viel Leichtigkeit des Pinſels und treffende Charakteriſirung zu bemerken; die Figuren ſind ſehr gut gemalt. Alles gehört zu den gediegenern Künſtlern.

Ich reihe an ihn J. Fr. Carl Krenl an, einen jungen, ſehr hoffnungsvollen Künſtler, deſſen Name bald auch außer ſeiner Vaterſtadt mit Ehren wird genannt werden. Er hat fünf Oelgemälde aus dieſem Fach zur Ausſtellung geliefert, Nro. 123 — 127. Nro. 123 verdient den Vorzug. Der Hirt des Dorfes, als Arzt, beſiehet in einer Bauernſtube das Uringlas, die Mutter ſitzt mit dem kranken Kinde auf der Ofenbank und neben ihr ſtehet ein jüngeres Mädchen. Alles iſt natürlich, wahr, ausdrucksvoll; die liebliche Aengſtlichkeit der Mutter, der ſcharfſinnige Ernſt des Helfers im zerlumpten Kleide, die theilnahmloſe Verſunkenheit des kranken Kindes in ſeinen Schmerz, und das einfältige Staunen des geſunden Mädchens. Der Kopf des Hirten iſt trefflich gemalt, der Effekt gut berechnet, das Helldunkel des Zimmers vollkommen gelungen; die Schatten ſind klar und durchſichtig; das Ganze ohne Tadel. Dieſelben Vorzüge hat Nro. 127. Eine alte Frau, welche ſich mit den Haaren eines jungen Mädchens beſchäftigt. So wenig der Gegenſtand anziehen mag, ſo ſehr verdient die einfache Compoſition, die Wahrheit und Naturtreue, nicht nur in den Hauptfiguren, ſondern auch in allem Beiwerk unbedingtes Lob. Gilt das Nämliche von Nro. 124: „Eine alte Frau wahrſagt aus den Karten einem vor ihr ſtehenden Landmädchen;“ iſt hier beſonders der Gegenſatz des naiv beſorglichen, blühenden Mädchens gegen das alte, abgelebte Weib trefflich ausgeführt; deutet die allegoriſch angebrachte Bruthenne einfach und ſprechend die gewöhnlichen Orakelſprüche ſolcher Sibyllen an: ſo befremdet es, daß der Künſtler den Charakter des alten Weibes der Rolle deſſelben nicht beſſer angepaßt hat. Er hat dießmal die Natur nur copirt, nicht mit Geiſt für ſeinen Zweck benützt. — „Ein Landmädchen aus der Gegend von Muggendorf, welches Brod zu einer Milchſuppe ſchneidet,“ Nro. 126, iſt ſehr lieblich und intereſſant aufgefaßt und gemalt. Aber man vermißt die Ausführung, welche die vorigen Stücke haben; es iſt etwas flach und dünn gemalt und veranlaßt den Wunſch, daß ſich der Künſtler einen paſtöſern Farbenauftrag aneignen möchte. Nro. 125. Im Hof an der Treppe einer von Weinlaub bedeckten Thüre eines Gebäudes in Tyrol ſitzt eine junge Tyrolerin, auf der Laute ſpielend. Mehrere Perſonen von verſchiedenem Alter hören ihr zu. Dieß Bild hat zwar mehrere von den vorhergenannten Vorzügen, doch im geringeren Maaße. Möge der Künſtler auf dem betretenen Wege fortfahren, die Natur bis in ihre feinſten Nüancen wiederzugeben, um frei von aller Manier zu dieiben, und die ſchönen Hoffnungen zu rechtfertigen, mit welchen man auf ihn blickt!

Nach ihm will ich J. Andr. Engelhardt nennen, von welchem drei Oelgemälde vorhanden ſind, Nro. 35 — 37, wovon das erſte und letzte auszuheben wäre. „In einer Wirthsſtube ſitzen mehrere hieſige Handwerker und ſpielen Karten.“ Die Handwerker ſind zum Theil gut charakteriſirt und trefflich ausgeführt, z. B. der Rothſchmidt, deſſen Pelz vorzüglich gemalt iſt. Man möchte dem Ganzen mehr Einheit und den einzelnen Gruppen mehr Mannichfaltigkeit, Klarheit und Intereſſe wünſchen. Die Färbung iſt gut, doch fehlt die Delikateſſe, auf welche die Genre-Bilder Anſpruch machen. „Die mit Oſtereiern ſpielenden Knaben“ ſind intreſſanter aufgefaßt und charakteriſirt, treffliche Gaſſenſchlingels. Die alte Frau, welche Eier und Ballen verkauft, iſt ſehr gut, wenn auch in der Zeichnung etwas verfehlt. Die Malerei iſt geringer, als bei Nro. 35. Der Künſtler verräth viele Anlagen und iſt auf gutem Wege, aber treuere Auffaſſung und Nachahmung der Natur iſt ihm zu empfehlen.

Weiter nenne ich Math. Chr. Hartmann. Nro. 77 in Oel ſtellt ein Kind, von der Mutter geleitet, vor, welches einem Greis eine milde Gabe gibt; Nro. 80 in Gouache ſtellt den Künſtler mit ſeinen zwei Söhnen vor der Büſte Dürers dar. Da ich den Künſtler nie geſehen habe, ſo weiß ich nicht, ob die Porträte getroffen ſind; es ſcheinen aber auch die drei Figuren in Nro. 77 Porträte zu ſeyn. Compoſition und Idee iſt gut, doch ſind beide, und am meiſten Nro. 77 im Ton grau und kalt und nicht frei von Härte der Zeichnung. Als ſehr gut gedacht und ausgeführt verdient dagegen das Gouache Gemälde Nro. 79 bezeichnet zu werden. „Itzig bringt ſeiner Kala ein Ständchen auf der Mundharmonika und wird von ihrem Vater dabei belauſcht.“ Die Charaktere ſind trefflich aufgefaßt. Kala ſitzt in affektirter Verſchämtheit auf der Treppe der Thüre, von ihrer Magd gehalten, und nimmt mit ſichtlichem Behagen die Huldigung des jungen Seladon. Der Alte unter der Thüre mit der Lampe in der Hand nahet als ein unfreundlicher und unwillkommener Störer. Sehr bezeichnend geben ſich im Vordergrund ein paar ſich beißende Katzen auch nach ihrer Art ein zärtliches Rendezvous. Die Malerei iſt ſehr gut und von Kälte und Härte frei; nur in der Beleuchtung hat ſich der Künſtler ſelbſt widerſprochen. Die Lampe des Alten, der durchs Fenſter ſichtbare Luſtre laſ-

Digitized by Google

ſen auf Nacht ſchlieſſen, aber die ganze Scene vor dem Hauſe hat nichts, was auf Mondſchein oder Dämmerlicht deutete.

(Die Fortſetzung folgt.)

Ueber die Generaladminiſtration der ſchönen Künſte in Paris,

ſtellt eine franzöſiſche Zeitſchrift folgende Betrachtungen an:

Wie es in unſern großen civiliſirten Staaten das Loos aller Dinge iſt, dirigirt oder verwaltet zu werden, ſo haben auch die ſchönen Künſte ihre Verwaltungen. Der Grund hiervon liegt einerſeits in den Künſtlern ſelbſt, in einem gewiſſen Bedürfniß des Schutzes, welches durch die Zahl der Concurrenten und durch das lobenswerthe Streben, nützlich verwendet zu werden, herbeigeführt wird; andrerſeits in den Regierungen, welche Kunſtarbeiten ausgeführt wiſſen wollen, die zu ihrem Glanze beitragen, und das geſetzmäßige Recht haben, über dieſelben zu wachen.

Wir wiſſen zwar nicht, wie die Künſte in Athen und ſelbſt in Rom nach ihrer Wiedergeburt verwaltet worden ſind, wir dürfen aber wohl vorausſetzen, daß denen, die wahres Talent hatten, alle Wege offen ſtanden, und daß das Genie damals nicht durch einen Haufen erſtickt wurde, der es gehindert hätte, ſich zu zeigen und durch ſeine Werke kund zu geben. Unter der Regierung Ludwigs XIV. war der Kunſtgeſchmack in Frankreich nicht ſo allgemein ausgebreitet, als er es heut zu Tage iſt, die Künſtler waren in bedeutend kleinerer Anzahl vorhanden; dennoch regten ſich Eiferſucht, Uneinigkeit, Klagen über den Vorrang, was der guten Sache noch wenig Gewinn brachte.

Die Epoche der durch David unternommenen und bewirkten Reſtauration fand gleichfalls wenig Maler und Bildhauer im Vergleich zu der Anzahl, die wir heut zu Tage beſitzen. Die Adminiſtration der Künſte fand nur wenig Schwierigkeiten, und dieſer Zuſtand der Dinge dauerte unter Napoleon fort. Dieß hinderte die Bau-, die Maler- und Bildhauerkunſt nicht, Meiſterſtücke zu ſchaffen.

Mit dem Frieden vom Jahr 1814 war die Laufbahn der Waffen geſchloſſen. Eine Schaar junger Leute, welche in ihre Heimath zurückgekehrt, und eine noch größere Anzahl ſolcher, die nie aus derſelben weggekommen waren, wählten die Künſte zu ihrem Berufe, weil ſie dieſe dem Handel und andern Arten des Gewerbsfleißes vorzogen. Von dieſem Augenblicke an wurde die Sache ſchwieriger. Man bedurfte, wenigſtens bildete man ſich das ein, für die Künſtler vervielfältigte Direktionen und Adminiſtrationen. Da gab es eine Direktion beim Miniſterium des Innern, eine Direktion beim Hauſe des Königs, eine Direktion bei den königlichen Muſeen, eine Direktion bei der Departementspräfektur, und endlich ſahen wir jüngſt die Direktion des Innern ſich theilen, um zur Ergänzung eine Direktion oder vielmehr ein Miniſterium der öffentlichen Arbeiten zu bilden.

Werfen wir nur einen flüchtigen Blick auf die letzte dieſer Perioden ſeit 1814, ſo muß ſich uns unwillkührlich die Bemerkung aufdrängen, daß, wenn die Künſte eine ſchlechte Wendung genommen haben, daran groſſentheils die ihnen vorgeſetzte Direktion die Schuld trägt. Eine Ueberſicht der zahlreichen Funktionäre, welche nach einander hier und da mit dieſem zarten, verantwortungsvollen Geſchäfte beauftragt waren, zeigt, daß man die Adminiſtration der ſchönen Künſte mit ſehr wenigen Ausnahmen unwiſſenden Männern überlaſſen hatte, welche durch die Ermunterungen, die ſie den Schlechten ertheilten, den Geſchmack verdarben und die Künſtler zwangen, einen verkehrten Weg einzuſchlagen, weil ſich nur auf dieſem die Belohnungen darboten. Der Grund des Uebels liegt gröſſtentheils darin, daß jene Funktionäre, welche man den Künſten vorſetzte, ſelbſt Künſtler waren, aber mittelmäßige Künſtler, Genremaler, welche natürlich ihre Bewunderung und ihre Ermuthigungen für ſolche Werke aufſparten, die ſich dem näherten, was ſie ſelbſt zu leiſten fähig waren. Dadurch wurden die Künſtler von großem Talent vernachläßigt und vergeſſen.

An der Spitze der ſchönen Künſte ſollen Männer ſtehen, welche die Künſte und die Künſtler kennen, ohne ſelbſt weder Maler, noch Bildhauer zu ſeyn; Männer, die mit den großen Theorien vertraut ſind, welche das Genie in allen Jahrhunderten gerechtfertigt hat; Männer, welche urtheilen können, ohne auszuführen, welche die Meiſterſtücke der alten und neuen Schulen kennen, ohne ſich anzumaßen, ſelbſt Meiſterſtücke liefern zu wollen.

In dem Zeitpunkte, wo Alles ſich neu geſtaltet, muß auch der Ruhm der Künſte, der in den verfloſſenen Jahren durch die thörichten Theorien der Einen, ſo wie durch die thörichte Bewunderung der Andern ſo bloßgeſtellt wurde, eine neue Weihe erhalten. Es iſt Zeit, daß unter den Künſtlern das Genie ſeine Rechte wieder bekömmt, und daß man die Schwäche oder den Aberwitz jenen Liebhabern überläßt, die keineswegs berufen ſind, unſere Muſeen oder unſere Paläſte zu zieren, und wenigſtens den Rang nicht vernichten ſollen, welchen die franzöſiſche Schule ſich bewahren muß.

Es iſt dringend, die rechten Maaßregeln zu ergreifen; denn die modernen Maler, die ſich ſo nennenden

Digitized by Google

romantiſchen Maler, ſuchen ſich dieſer wunderbaren Revolution der drei Tage zu bemächtigen. Ihr Geſchmack für das Gräßliche, für die Lumpen, wird ſich Alles zu Nutze zu machen ſuchen. Ungeachtet der ſtrengen Sittlichkeit, die in allen dieſen Scenen herrſchte, und die ſie trotz aller Anſtrengung nicht verwiſchen können, werden ſie doch dieſe Großthaten des Volks entſtellen, anſtatt ſie zu verherrlichen, und unſere Enkel werden ſie nur in unedlen Geſtalten erkennen, wenn man nicht die Maler von großem und ernſtem Talent, welche man durch den Namen der klaſſiſchen lächerlich zu machen ſucht, damit beauftragt, ſie der Nachwelt zu überliefern.

Neue Kunſtſachen.

Der Veſuv, nach der Natur gezeichnet und geſtochen von C. Frommel. gr. quer Fol. Karlsruhe im Kunſtverlag.

Der Landſchafter führt uns in die ſchöne Natur; bei Veduten, wie die gegenwärtige, finden wir uns auf einen hiſtoriſchen Schauplatz geſtellt, wo die Ruinen alter Herrlichkeit ein wehmüthiges Gefühl erregen, während die Geſtalten abgeſchiedener Jahrhunderte im Zwielichte der Vergangenheit an uns vorüber ſchweben. Deutſchen Künſtlern, wie Gmelin, Reinhart, Machau, Frommel ꝛc. gebührt das Verdienſt, die herrlichen, durch manche Anklänge ſo bedeutſamen Gegenden Italiens mit Radirnadel und Grabſtichel am gediegenſten nachgebildet zu haben. Die Anſichten des Letztgenannten zeichnen ſich beſonders auch durch die glückliche Wahl aus, indem der Künſtler dabei, neben dem maleriſchen Reiz, zugleich auch das geſchichtliche Intereſſe berückſichtigt. In dem vorliegenden Bilde, welches ſich erfreulich an die ſchönen Veduten von Arriccia, Tivoli und dem Aetna anſchließt, tritt der Veſuv nicht als Hauptgegenſtand hervor; er ſteht im Hintergrunde ſeiner klaſſiſchen Umgebungen, und verbindet gleichſam die Vergangenheit mit der Gegenwart. Der Standpunkt iſt auf der Ebene bei Baja genommen, wo einſt Hercules die Stätte für ſeine geraubten Kinder baute, und die Villa des Redners Hortenſius lag. Nahe dabei ſieht man noch das Grab der unglücklichen Agrippina. Horaz ſchildert den Ort als den anmuthigſten der Erde. Im Mittelgrund des Bildes erhebt ſich eine ſchöne Baumgruppe und dahinter Puteoli mit Säulenreſten vom Tempel des Jupiter Serapis. Links, unter immer grünen Eichen, ſteht der einſt mit Bädern verſehene Tempel der Venus Genitrix, und etwas tiefer blickt Cumä hervor. Weiter links liegt die berühmte Solfatara und erhebt ſich der monte nuovo, der im Jahr 1538 bei einem Erdbeben aus dem Lucriner See empor ſtieg. An dieſen See reiht ſich der ſchauerliche Averner See, und nahe dabei ſind die Bäder des Nero. Rechts erſcheint das üppige Baja, jetzt in eine Veſte umgewandelt, und tiefer, mehr von der Mitte des Bildes, ſieht man monte summo und den Veſuv. Unter demſelben die Schule des Virgil und das Eiland Niſida. Den Hintergrund ſchließen die Gebirge von Sorrent. Man kann auf dieſe Gegend Lucans Stelle anwenden: Nullum est sine nomine saxum!

Im Vorgrunde hat der Künſtler das Ehemals und Jetzt rührend angedeutet. Eine üppige Pflanzenwelt bedeckt die ehrwürdigen Trümmer; zwiſchen antiken Säulen, die jetzt ein wirthliches Dach von Weinlaub tragen, hat ſich eine friedliche Familie eingeſiedelt, und daneben ſchlummert ein Hirt unter ſeiner Heerde. Alle Theile runden ſich trefflich zu einem höchſt anziehenden Ganzen, und das ſchöne Naturgefühl des Künſtlers offenbart ſich in Auffaſſung und Behandlung. Prof. Frommel verbindet mit dem Maleriſchen der Radirung und kalten Nadel die Feſtigkeit und Reinheit des Grabſtichels, und man findet an dieſem ausgezeichneten Blatte die Harmonie und den Frieden der Natur, deren gründliches Studium ſich ſo unverholen in des Künſtlers Arbeiten ausſpricht. Wir wünſchen um ſo mehr, daß es Herrn Prof. Frommel gefallen möge, die mit ſo viel Liebe und Beruf begonnene Reihe italiſcher Anſichten fortzuſetzen, da ſeine neueſten Blätter ſo ſprechende Beweiſe eines immer tiefern Eindringens in das Weſen der Kunſt enthalten, bei welcher, wie in der Religion, der Geiſt und die Wahrheit als das Höchſte gelten.

* * *

Wir müſſen die Kunſtfreunde auf zwei neue lithographirte Blätter aufmerkſam machen, welche kürzlich in der Veltenſchen Kunſthandlung erſchienen ſind. Das erſte iſt eine mit Vieh ſtaffirte Landſchaft nach C. Kuntz, auf Stein gezeichnet von W. Schuchzer. Das Original gehört zu den Hauptbildern des leider zu früh verſtorbenen Künſtlers, und iſt ein höchſt anmuthiges Idyll. Die treue, warme Auffaſſung der Natur und eine höchſt ſorgfältige, aber zugleich auch geiſtreiche Ausführung empfehlen das Blatt, welches zugleich von den erfreulichen Fortſchritten des jungen Landſchafters, der es lithographirte, rühmliches Zeugniß giebt.

Das zweite iſt ein mit Dornen gekrönter Chriſtuskopf von Wendelſtadt, nach einem alten Meiſter. Ein Blatt von wohlverſtandener, gründlicher Behandlung.

—der.

Digitized by Google

N°. 95.

Kunſt-Blatt.

Dienſtag, 30. November 1830.

Ueber die Kunſtausſtellung in Nürnberg im Jahre 1830.

Bruchſtücke aus Briefen.

(Fortſetzung.)

2.

— — — Ich komme auf die Porträte, an denen übrigens die Kunſtausſtellung, was ich rühmlich erwähne, weniger reich iſt, als die mancher Reſidenzen. Da in dieſem Fache Aehnlichkeit ein Hauptvorzug iſt, ſo könnte freilich über ihren Werth ein Einheimiſcher beſſer als ein Fremder urtheilen; doch hörte ich bei den meiſten die Aehnlichkeit loben und fand ſie bei einigen vorhandenen Militärs und dem Porträt des Herrn Decan Seiler bei St. Aegidien, deſſen Bekanntſchaft ich von der Kanzel herab gemacht habe, ſelber beſtätiget. Ausgezeichnet darf ich eine Paſtellmalerei des ältern Kreul, Nr. 129, und eine Oelmalerei des jüngern Kreul, Nr. 128, nennen. Dann ſind Porträte von Fues und Hartmann, ohne Nummer, von G. M. Hahn, Nr. 71—75, von Penzold, Nr. 150, von Engelhardt, Nr. 38, bemerkenswerth. Ein Schüler der Kunſtſchule, Gg. Schmidt, hat einen alten, in einem Buche leſenden, Mann in Rückſicht der Farbe und Zeichnung mit einer Natürlichkeit und Unbefangenheit behandelt, daß man von ihm ſich etwas Gutes verſprechen kann. Auch die Kopie des Bildniſſes Sr. Majeſtät des Königs im Krönungsornat in Lebensgröße, Nr. 76, von J. Fr. Hahn, iſt ſehr gut gelungen. Nr. 232 von Wanderer verdient auch noch angeführt zu werden.

Ich verlaſſe dieſes Feld, um auf die Thierſtücke überzugehen und verweile hier um ſo lieber, als man vielleicht das Beſte, was die Ausſtellung aufzuweiſen hat, in dieſem Fache findet. Hier iſt es, wo ich J. Adam Klein, den ausgezeichneten Thiermaler, deſſen Name ſchon allgemein bekannt iſt, aufzuführen habe. Ich brauche es nicht erſt zu ſagen, wie er die Anatomie, namentlich des Pferdes und Hornviehs, ſtudirt hat, nicht mit welcher Leichtigkeit er Gruppirung und Zeichnung entwirft, noch mit welcher Sorgfalt er ſeine Gemälde ausführt. Das größte und reichhaltigſte unter ſeinen Stükken iſt erſt zu Ende der Ausſtellung fertig geworden und im Katalog nicht angeführt; es iſt in Oel gemalt, eine Jahrmarkts-Scene in Berchtoldsgaden. Im Vordergrund iſt in der Nähe eines Wirthshauſes der Tanz eines Bären, nebſt einem mit zwei Affen beſezten Kameele, vorgeſtellt; eine zahlreiche Gruppe von Menſchen aus allen Ständen umgiebt die Thiere, zur Linken ſind ein paar Reiter, zur Rechten werden Pferde getränkt und es fährt ein Wagen am Wirthshaus an. Im Mittelgrund liegt Berchtoldsgaden mit der Anſicht der Hauptkirche und es öffnet ſich eine Straße, in welcher die Buden aufgeſchlagen ſind, welche Käufer und Verkäufer beleben; ſeitwärts tanzen Landleute auf einer Wieſe, und im Hintergrund erhebt ſich majeſtätiſch der Watzmann, zum Theil mit Schnee bedeckt. Die Gruppen ſind außerordentlich mannichfaltig und reich, wahr und charakteriſtiſch, völlig aus dem Leben aufgegriffen und mit Geiſt wiedergegeben und behandelt. Das Hauptlicht fällt auf die Scene mit dem Kameel, das Uebrige iſt alles in lichten Wolkenſchatten gehalten und die Wirkung iſt vom Künſtler ſehr verſtändig dahin geleitet, wo die Hauptſcene vorgeht. Der Fleiß iſt bewundernswürdig, indem er durch das ganze Bild gleichmäßig hindurchgeht und auch der geringfügigſte Gegenſtand mit gleicher Liebe behandelt iſt. Die Wahl der Farben iſt ſehr gut und ungeachtet des zum Theil bunten Koſtüms ſehr harmoniſch. In der Zeichnung der Thiere verräth ſich der Meiſter.

Unter den andern Stücken deſſelben Meiſters in Oel dürfte Nr. 113 das vorzüglichſte in Rückſicht der Harmonie und Haltung ſeyn; ein Rappe weidet mit mehreren Schaafen im Vordergrund und von der Burg Emmenberg bei Wieneriſch Neuſtadt ziehet eine Heerde Schaafe herab. Daran reihet ſich Nr. 114, eine heimkehrende Heerde Hornviehs und einige Ziegen mit der Ausſicht auf Mögeldorf bei Nürnberg. In der Zeichnung der Thiere bleibt nichts zu wünſchen übrig, beſonders die trinkende Kuh und hinter derſelben ein Paar ſtoßende Stiere ſind vortrefflich. Das Nämliche gilt von Nr. 112:

Digitized by Google

durch einen Bach und über eine Brücke ziehen Kühe nach Hauſe, im Mittelgrund Schloß Gleißhammer bei Nürnberg; die brüllende Kuh, vom Hunde accompagnirt, möchte beſonders hervorgehoben werden dürfen. Auch die Landſchaft in beiden iſt ſehr gut; der Gleißhammer ſollte etwas mehr zurückweichen. In Nr. 115, Anſicht des Hohenſteins, ſpricht der Vordergrund, ruhende Schaafe, Ziegen und Kühe, ſehr an; dem vielen Gebüſch, das an dem Berge angebracht iſt, möchte einige Abwechslung der Farbe zu wünſchen ſeyn; Nr. 116, ein ungariſcher Schiffszug, iſt weniger ausgeführt und den vorigen nicht ganz gleich. Aber Nr. 117, eine Aquarell-Zeichnung, im Vordergrund ein weiß und ſchwarz geſteckter Bulle, zwei liegende Kühe, ein Schaaf und ein Widder, in einer italieniſchen Landſchaft, habe ich mit wahrem Vergnügen betrachtet. Sie iſt zwar weniger als die Oelgemälde ausgeführt, aber voll Geiſt, mit außerordentlicher Wahrheit und Leichtigkeit behandelt.

Mit Vergnügen zeichne ich noch Nr. 141, die Roßſchwemme bei Freiſing von H. A. Mayr in Oel gemalt, an, die Arbeit eines jüngen Künſtlers, der ſehr viele Anlagen verräth und bei fortgeſeztem Studium nach der Natur zu den ſchönſten Hoffnungen berechtiget; der Farbenton iſt ſehr gelungen, auch die Anatomie in den Pferden theilweiſe ganz gut. Am meiſten hat mir der Reitende gefallen, der ein anderes widerſtrebendes Pferd am Zügel in die Schwemme hereinführt.

Auch im Landſchaftlichen Fach findet man viel Gutes. P. Heinel hat eine Gebirgsgegend in Oel geliefert, Nr. 84, welche mit poetiſchem Sinn aufgefaßt iſt. Eben iſt der Sturm vorübergezogen, und noch hängen die Wolken an dem Gebirge, durch eine zerriſſene Wolke beſcheint die Sonne den Mittelgrund, wo eine einſame Wohnung ſteht, im Vordergrund erblickt man einen Mann mit ſeiner Familie vor dem reißenden Gießbach, der eben die Brücke zerſtört hat, welche ihn in ſeine Heimath bringen ſollte. Der Künſtler hat ſich eine ſchwere Aufgabe geſtellt und einen Moment feſtzuhalten geſucht, welcher in der Natur ſchnell vorübergeht. Er hat viel geleiſtet, und wenn auch das Ganze noch etwas bunt erſcheint und nicht in voller Harmonie ſtehet, ſo iſt doch die poetiſche Auffaſſung in der Beleuchtung, der bleiche Sonnenſchein, der auf die einſame Hütte fällt, das düſtere, zum Theil von Wolken bedeckte Gebirge ſehr gut gelungen; die Figuren ſind zwar gut gezeichnet, doch nicht genug herausgehoben.

Von J. St. Fr. Hütter ſind zwei Oelgemälde da, Anſicht der Inſel Schütt in Nürnberg und Ausſicht ins Böckſteiner Thal bei Gaſtein, Nr. 93 und 94, beide bunt und nicht gut in Harmonie geſezt, beſonders ſind die Bäume dick und ſchwer; beſſer iſt in Nr. 93 die Parthie der Häuſer.

Auch von dem Oberlieutenant und Diviſions-Adjutanten Lindpaintner iſt eine Gebirgslandſchaft in Oel, Nr. 130, zur Ausſtellung gegeben worden. Ich habe öfter Gelegenheit gehabt, den guten Geſchmack und die gediegene Kunſt dieſes Mannes zu bewundern. Er hat ſie auch in dieſem ſehr angenehmen Bilde wieder bethätiget. Eine Mühle im Mittelgrund, an das herabſtürzende Bergwaſſer angebaut und von der Sonne beſchienen, iſt mit ſehr viel Wahrheit ausgeführt; auch die entferntern Gebirge verdienen alles Lob. Mich hat es ſtets gefreut, die Rechte, die zum Dienſt der Waffen berufen iſt, auch gerne in die zarte Hand der Muſen ſich fügen zu ſehen, und ich kann mich auch hier des Freundes-Grußes nicht enthalten.

Am meiſten hat Wiesner geliefert: Nr. 238, in Oel, einen Proſpekt des v. Fürerſchen Schloſſes zu Wolkersdorf, im Hinter- und Mittelgrund mit wohlgelungenen Parthien. Der nebliche Herbſtmorgen iſt gut bezeichnet; aber das Bild hat wenig Licht, erſcheint kalt und trüb und geht nicht auseinander. Ungleich beſſer ſind die Aquarell-Zeichnungen Nr. 239—242; am beſten 240 und 242. Die Heiterkeit der Landſchaften, die Schönheit der Anſichten, die einzelnen trefflichen Parthien ziehen ungemein an. Im Mittel- und Hintergrund ſind ſie ſehr gut, zum Theil vorzüglich gelungen, die Vordergründe aber ſind durchgehends mehr oder weniger zu dunkel oder zu grün.

Ich nenne zulezt Ziegler. Er hat eine Herbſtlandſchaft in Oel gemalt, Nr. 254, vielleicht das beſte unter den vorhandenen, wenn es gleich am Umfang nicht beſticht. Alles ſcheint getreu nach der Natur aufgenommen zu ſeyn; der vordere Eichbaum, das Nadelgehölz im Mittelgrund, der leichte Luftton, der über die Fläche hinziehende Rauch eines Feldfeuers, alles iſt vortrefflich und gewinnt bei öfterer Beſchauung mehr und mehr. Ueberall findet man Urſache, die Wahrheit der Farbe und die Sicherheit und Leichtigkeit des Pinſels zu bewundern.

An die Landſchaft reihet ſich am natürlichſten die Proſpektmalerei. Zufälligerweiſe habe ich mich blos an das W zu halten; es iſt Walther, Wilder und Wolf zu nennen. P. Walther hat zwei Oelgemälde geliefert, Nr. 229 und 268, den fünfeckigen Thurm und die innere Anſicht der Sebalder Kirche in Nürnberg, beide Stücke verrathen Talent, ſind in der Perſpektive richtig, aber es fehlt an ſorgfältiger Ausführung; daſſelbe gilt von einem dritten ſehr anziehenden Stücke in Aquarell, Nr. 230, die Holzſchuheriſche Kapelle auf dem St. Johannis-Kirchhof in Mondbeleuchtung, im Vordergrund Albr. Dürers Grab, auf welchem ein Sänger ſizt. Der Ton und die Farbe des Ganzen iſt gut.

Von Gg. Chr. Wilder ſind vier Zeichnungen in Aquarell vorhanden, ſämmtlich ſehr gut gelungen und mit

Digitized by Google

außerordentlichem Fleiß und viel Sauberkeit ausgeführt; die beiden größern, Ansicht des Chors der Kirchen zu Schwabach und Kalchreuth, Nr. 243 und 244, sind den andern vorzuziehen. Sie verrathen entschiedenes Talent, beharrlichen Fleiß und genaue Kenntniß der altdeutschen Architektur. Das Tuchersche Haus, Nr. 246, vermochte ich in der Wirklichkeit nicht aufzufinden; es ist aber gewiß mit derselben Treue wie das Topplersche gegeben. Beide leztere haben mehrere Figuren, welche der Künstler besser einer andern Hand übertragen würde; seltsam ists auch, da, wo die alten Gebäude nicht allein stehen, sondern durch die Nachbarschaft der neuen an die Gegenwart erinnern, den Figuren altdeutsches oder spanisches Kostüm anzulegen.

J. Gg. Wolf, ein Schüler, lieferte in Aquarell die Façade der Frauenkirche in Nürnberg, dieses altdeutschen Meisterwerkes, das ich in der Nachbarschaft des schönen Brunnens und der Sebalder und Lorenzer Kirche stets mit Vergnügen betrachte. Sie führt die Nr. 252. Wenn gleich die Figuren nicht ganz gelungen sind, so zeichnet dieses Bild die richtige Perspektive sowohl in den Linien, als in der Farbe, und die große Nettigkeit in der Ausführung aus.

(Der Beschluß folgt.)

Wachsmalerei.

Bekanntlich hat Herr Professor Roux in Heidelberg sich seit geraumer Zeit mit der Wachsmalerei beschäftigt und darüber mehrere Abhandlungen herausgegeben. Dieser Gegenstand ist nun auch in Paris durch einen gelehrten Kunstkenner und praktischen Künstler, Hrn. v. Montabert, zur Sprache gekommen, der kürzlich ein großes Werk über die Malerei: Traité de la Peinture, Paris bei Bossange, 10 Bände in 8. herausgegeben, und darin unter andern auch sein Verfahren bei der Wachsmalerei aus einander gesezt hat. Ein Pariser Blatt (Journal des Artistes, 29. Aug. 1830) äußert darüber Folgendes:

Die Künstler können sich die bedeutenden Unannehmlichkeiten der Oelmalerei und die kurze Dauer ihrer Farben in Vergleich mit der Wachsmalerei der Alten nicht verbergen. Das Oelgemälde wird mit der Zeit gelb und schwärzlich, reißt auf und schuppt sich ab; der Firniß, mit welchem man es zu überziehen genöthigt ist, erzeugt einen unangenehmen Glanz, der das Gemälde nicht immer im Ganzen, noch von allen Seiten betrachten läßt, er wird selbst gelb, trübt sich und verdirbt, so daß man ihn oft erneuern muß, was sich, ungeachtet aller bei dieser Operation angewandter Geschicklichkeit, nicht ohne einigen Nachtheil für das Gemälde selbst bewerkstelligen läßt, und immer damit endet, daß es eine fast gänzliche Zerstörung des Colorits nach sich zieht.

Wenn man diesen großen Unannehmlichkeiten die unzähligen Vortheile der Wachsmalerei der Alten gegenüber hält, ihre Dauer, ihre Solidität, ihren unzerstörbaren Glanz, so wird man nicht in Abrede stellen können, daß man der Kunst durch die Wiederauffindung dieser Art der Malerei, oder eines andern Aequivalents mit denselben Vortheilen, einen unschätzbaren Dienst erweisen würde.

Herr von Montabert in seinem Traité complet de la Peinture, dem besten unter allen didaktischen Werken über die Malerei, hat einen Theil seiner Abhandlungen dem Verfahren bei der enkaustischen Malerei gewidmet, für welche er neue Studien und Versuche angestellt hat, die ihn zu einem so erwünschten Erfolge führten, wie ihn seine Vorgänger vergebens zu erstreben suchten.

Man sieht in dem Arbeitszimmer des Herrn von Montabert Porträte, Landschaften, Blumen und verschiedene andere, nach seiner Methode ausgeführte Gemälde, einige auf Leinwand, andere auf Holz, auf Stein, auf Gips u. s. w., in welchen man alle Vorzüge und den überwiegenden Werth der Wachsmalerei vor der Oelmalerei kennen lernt. Die Wichtigkeit dieser Entdeckung ist so groß, daß wir uns für verpflichtet halten, hier die Verfahrungsart des Herrn von Montabert und die schätzbaren Vortheile, welche dieselbe der Malerei darbietet, mitzutheilen. Dieses Verfahren hat keine Schwierigkeit; die Ausführung ist beinahe die nämliche, wie bei der Oelmalerei; der Maler trägt seine Farben auf die Leinwand, die Tafel oder Mauer mit den nämlichen Pinseln auf, er führt und verschmilzt sie auf die nämliche Weise, er ordnet sie eben so auf der Palette und kann dieselbe sogar mit mehreren glänzenden Farben bereichern, welche die Oelmalerei verwerfen muß, z. B. mit Kupferoxyd, Chromium, u. dgl. Der einzige bemerkenswerthe Unterschied ist, daß die Flüssigkeit des Bindemittels, welches das beim Oelmalen gewöhnliche Mohn- oder Leinöl ersezt, mit Hülfe eines flüchtigen Oels hervorgebracht wird, und deßhalb die Vertrocknung viel schneller statt findet, als bei der Oelmalerei, jedoch keineswegs so schnell, daß sie den Künstler in seiner Arbeit hindern könnte. Ein andrer Unterschied, der jedoch auf den Farbenauftrag keinen Bezug hat, ist der, daß man die gemalten Partien von Zeit zu Zeit, bis sie trocken werden, mit einem Firniß von Wachs bedecken muß, dessen Fluß man mit Hülfe einer kleinen leichten Kohlpfanne bewirkt, die sich bequem dem Gemälde mehr oder weniger nahe bringen läßt.

Das Bindemittel, dessen man sich bei dieser Malerei anstatt des Oels bedient, besteht aus flüchtigem Oel von Wachs, in welches man Elemiharz und ein wenig Wachs fließen läßt. Ein anderes, durchsichtigeres und stärkeres Bindemittel erhält man, indem man statt des Elemi-

Digitized by Google

gummi Kopalharz nimmt, beide kann man ſe nach dem Bedürfniſſe der Farbenmiſchung mit einander vereinigen. Man malt auf Leinwand oder auf mit Leim zubereitete und mit Wachs getränkte Tafeln. Die Pinſel reinigt man mit Olivenöl; es geht keine Farbe verloren, denn man kann jede wieder aufweichen, ſobald ſie zu dick geworden iſt.

Herrn von Montabert, nachdem er die verſchiedenen brauchbaren Arten der flüchtigen Oele unterſucht hatte, kam der Gedanke, daß man aus dem Wachſe ſelbſt ein ſich langſam verflüchtigendes Oel ausziehen könne, welches der Gefahr nicht ausgeſetzt wäre, gelb zu werden; auch ſtimmte, was er von der Gleichartigkeit der Subſtanzen hoffte, mit ſeinen übrigen Unterſuchungen überein, und es iſt ihm gelungen, in reichem Maaße dieſes Wachsöl zu erhalten, welches ihm vor jedem andern den Vorzug zu verdienen ſcheint. Die mit dieſer Flüſſigkeit gemiſchten und angeriebenen Farben kann man ſowohl in Gefäſſen, als in Blaſen aufbewahren.

Wir müſſen noch angeben, wie man das Wachs auflegt, das ſowohl zwiſchen den Lagen, als auch am Ende der Arbeit als Firniß dient. Der Erfinder hat geglaubt, das Alkali, ein gewöhnliches Mittel, verwerfen zu müſſen, welches einen Teig oder eine Seife von Wachs erzeugt, aber durch die Feuchtigkeit verdirbt. — Er zertheilt das Wachs durch Alkohol, und zwar in einem Grade, daß er eine Art von Wachsmilch erhält, welche, nachdem man ſie mit einem Dachspinſel gleichförmig aufgetragen, und wie einen Staubſchleier über die Fläche ausgebreitet hat, ſich leicht durch die Wirkung der Wärme in Fluß ſetzen läßt.

Was die Ausführung betrifft, ſo bemerken wir, daß man anlegt und ausführt wie gewöhnlich. Man kann retouchiren, ſo oft man will. Hierin machen ſich die Vorzüge der Wachsmalerei vor der Oelmalerei ganz beſonders geltend. In dieſer letztern iſt das Retouchiren mit einer Menge von Schwierigkeiten und Unannehmlichkeiten verbunden; das Oel, die Butter, die zu dieſem Gebrauche bereiteten Firnißarten, obgleich rein, zart und ohne Farbe, werden zuletzt gelblich, dunkel und verzehren die Farben; die Laſuren bringen die nämliche Wirkung hervor, dunkeln nach und erzeugen Flecken; einer kleinen Retouche wegen iſt der Maler oft gezwungen, eine große Partbie ganz neu zu malen, nach zwei bis drei Jahren werden ihm theilweiſe Verbeſſerungen ganz unmöglich, und wenn er dem alten Farbentone nachzukommen ſucht, ſo wird ſpäter das friſch Gemalte wieder dunkler, als das Uebrige ꝛc. ꝛc.

Bei dem neuen Verfahren dagegen zeigt ſich keine von allen dieſen Zerſtörungen. Nach zehn Jahren noch kann der Künſtler ein Gemälde von Neuem überarbeiten, es beendigen, verbeſſern, ſo oft es ihm gefällt, und zwar auf eine ſehr einfache Art. Wenn die Partie, welche man retouchiren will, trocken iſt, was ſo ſchnell geſchehen kann, als man es wünſcht, indem man das Gemälde dem erforderlichen Grade von Wärme ausſetzt, überzieht man die Tafel mit einer Lage Wachs, erwärmt und glättet ſie; darauf malt man und zwar ſo oft, als es nothwendig iſt; nie widerſtreiten die untern Töne, jeder bleibt, wie er aufgetragen iſt. In Oel dagegen dämpft man deſto mehr, je mehr man retouchirt; je öfter man die Lichtpunkte übergeht, deſto mehr verlieren ſie ihren Glanz.

Es iſt leicht zu begreifen, daß die Wirkung des in einem paſſenden Grade angewandten Feuers bei der fraglichen Malerei aus den verſchiedenen Subſtanzen ein Ganzes machen muß, indem ſie das Wachs ſchmilzt und die Harze hinlänglich erweicht, um ſich mit dem Wachſe zu vereinigen. Nach der erſten Anlage verbindet das Feuer die Farben mit dem Grunde; bei der Uebermalung verbindet es dieſe neue Lage mit dem Untermalten und ſo fort. Endlich giebt man dem Ganzen noch dadurch Feſtigkeit, daß man eine letzte Lage von Wachs hinzufügt, welche die Oberfläche des Gemäldes bedeckt; man ſchmilzt ſie ein, glättet ſie und erhält ſo gleichſam einen letzten Firniß, der unzerſtörbar iſt, und, ſo oft man will, durch Frottiren geglättet und gereinigt werden kann. Um des Beſten der Kunſt willen iſt es unſer lebhafter Wunſch, daß die Entdeckungen des Herrn von Montabert in der Wachsmalerei die Aufmerkſamkeit der Maler auf ſich lenken möchten; wir ſind überzeugt, daß ſich daraus eine ſehr bedeutende Verbeſſerung ergeben wird. Wir können übrigens verſichern, daß Herr von Montabert mit Vergnügen jedem nähere Anweiſungen geben wird, der ſich mit Eifer für ſolche Arten von Unterſuchungen intereſſirt. Die Gemälde, von denen wir geſprochen haben, ſind beſſere materielle Beweiſe, als alles, was man ſonſt von der Wirkſamkeit ſeines Verfahrens ſagen könnte, woraus er jetzt keineswegs mehr ein Geheimniß macht. Es iſt auch ſehr zu wünſchen, daß die Wachsmalerei zu ſolchen Arbeiten angewandt werden möchte, welche zur Zierde von Wänden und Gewölben in Kirchen und Paläſten beſtimmt ſind. Was ihre Friſche betrifft, ſo iſt ſie ſo lebhaft, als die Malerei mit Waſſerfarben, und ſo kraftvoll, als die ſtärkſte Oelmalerei.

Herr von Montabert giebt in ſeinem Traité de Peinture noch ein ſehr einfaches Mittel an, die Oelmalerei zu vervollkommnen, und ſie unzerſtörbar und ſehr viel lebhafter zu machen. Es beſteht darin, daß man ein Drittheil weniger Oel zu den Farben nimmt, und daſſelbe durch jenes Bindemittel erſetzt, welches er zur Wachsmalerei angewandt hat. Dieſes Verfahren, welches keine beſondere Vorſicht erfordert, iſt eine Entdeckung von ſehr großer Wichtigkeit. Seine Vortheile für die Wiederherſtellung beſchädigter Gemälde ſind unverkennbar.

Digitized by Google

N°. 96.

Kunſt-Blatt.

Donnerſtag, 2. December 1830.

Kunſtausſtellung zu Florenz im September 1830.

Am 21. September nahm die jährliche Kunſtausſtellung in der **Accademia delle belle Arti** ihren Anfang, über welche ich hier einige Worte mittheilen will, da ſie vielleicht den ſicherſten Maßſtab zur Beurtheilung des Zuſtandes giebt, in welchem ſich die Kunſt gegenwärtig in Toskana, ihrem einſtigen berühmten Wiegenlande befindet. Könnte hier die Zahl des Gelieferten in Anſchlag kommen, ſo würde ſich ſchon etwas Bedeutendes ergeben, denn mehrere Zimmer ſind angefüllt; ſieht man aber genauer nach, ſo bemerkt man zu ſeinem Erſtaunen nicht wenige, meiſt ſehr mittelmäßige, Kopien und Schüler-Arbeiten, deren Aufnahme die Verwaltung der Akademie billig unter ihrer Würde halten ſollte.

In vielen der ausgeſtellten Gemälde — um mit dieſen zu beginnen — findet ſich einzelnes Gute; nicht viele aber ſind geeignet, einen ungeſtörten Geſammteindruck hervorzubringen, ſelbſt wenn man ſeine Forderungen nicht hoch ſpannt. Die hiſtoriſche Gattung herrſchte vor, wogegen nichts einzuwenden iſt: andere Fächer ſollten aber darüber nicht vernachläßigt werden. Namentlich iſt die Landſchaftmalerei hier in einem ziemlich kläglichen Zuſtande: wie für ſie geſorgt wird, zeigt, daß nicht einmal ein Lehrer derſelben an der Akademie angeſtellt iſt. Florenz hat Stoff zu einigen wenigen Bildern geliefert, die ohne Ausnahme unter der Kritik ſind; eine Kopie nach Pouſſin iſt ſo zu ſagen die einzige erträgliche Landſchaft. Darf aber die Kunſtausſtellung einer Stadt, die in artiſtiſcher Hinſicht noch immer einen hohen Anſpruch macht, ſich mit dem Ruhme einer Kopie begnügen?

Mit den Genrebildern ſieht es etwas beſſer aus. Das „Refectorium eines Kloſters“ von Giuſ. Fini hat einen guten Lichteffekt und paſſende Anordnung; die Figuren ſind aber höchſt monoton. Giorgio Berti hat ein paar im Ganzen lobenswerthe und gutgehaltene kleine Bilder mit Landmädchen in pittoresker Tracht geliefert. Das einzige Viehſtück, von F. Rauch, aus Wien, ſpricht durch treue und geiſtvolle Auffaſſung der Natur und ſchöne Effekte an. — Um nun zu den größeren Werken überzugehn, ſo findet man in Gaſparo Martellini's „Madonna mit zwei knieenden Heiligen“, ſo wie in ſeinem „St. Petrus“, der Fra Bartolommeo's Geſtalten ähnelt, gutes Studium der Draperie, aber unbedeutende Köpfe. Anziehender iſt eine „Madonna mit dem Kinde und zwei Engeln“ von Gozzarini. Der Kopf der den kleinen ſchlafenden Knaben an ſich drückenden Mutter iſt, ſo wie das Kind ſelbſt, in dem Umriß ſowohl als in dem warmen Kolorit, zart und und ſchön, und verräth Gefühl und Innigkeit in bedeutendem Grade. Schade, daß es hie und da, namentlich in den Händen, von Zeichnungsfehlern nicht frei iſt. Ceſare Muſſini hat mehrere Bilder geliefert, worunter „Atalas Tod“ das bedeutendſte iſt. Das Gemälde zeigt Talent in der Gruppirung, und hat einen guten Kontraſt in dem Laternenlichte im Vorgrunde mit der Mondbeleuchtung auf der fernen Landſchaft, obſchon das erſtere in ſeiner Vertheilung auf die drei Perſonen nicht ganz richtig iſt, indem es auf die Sterbende gar nicht fällt, während ſein Reflex auf dem knieenden Chactas zu ſtark iſt. Die Lage Atala's iſt ſchön und natürlich; auf Chactas Geſichte malt ſich aber die Verzweiflung eines Miſſethäters, und dies iſt mit eine Urſache, weßwegen das Bild, dem es an gelungenen Einzelheiten nicht fehlt, dennoch keine angenehme Wirkung macht. Dieſe hat, nebſt höherer Würde, Girodet in ſeinem bekannten Gemälde, das dieſelbe Geſchichte in einer kurz darauf folgenden verwandten Scene darſtellt, weit glücklicher erreicht. — Ein „Bandit“ von demſelben iſt ein artiges Koſtüme- und Charakterbild.

Manzonis vielbeliebte **Promessi Sposi**, an maleriſchen Scenen reich und von italieniſchen Künſtlern ſchon vielfach benuzt, haben auch dießmal zu zwei Darſtellungen Anlaß gegeben. Die erſte, von G. Berti, iſt der Geſchichte der mailändiſchen Hungersnoth (XIII. Kap.) entlehnt, und ſtellt die Beſtürmung des Hauſes des Vicario durch die wüthende Menge dar. Die Gruppen ſind geſchickt geordnet, und zeugen von Talent für derartige Darſtellungen: vorne ſieht man Renzo (den Held des

Romans) von drohenden Bürgern umringt, während auf der linken Seite der Anlauf gegen die geſperrte Thüre des Vicario geſchieht, und im Hintergrunde der Wagen des ſpaniſchen Gouverneurs, von der Volksmaſſe umringt, herannaht. Das zweite Bild, von Moricci, enthält die Scene aus dem XXXV. Kapitel, wo Renzo den ſterbenden Don Rodrigo im Lazareth zu Mailand erblickt. Der Gegenſtand iſt zu unangenehm, um ſelbſt durch eine talentvollere Behandlung gehoben werden zu können. Das Streben, die Fantaſiegebilde nationaler Schriftſteller auch in der Kunſt einheimiſch zu machen, iſt übrigens gewiß lobenswerth. — Der „Prozeß des Sokrates“ von Salter (einem Engländer) enthält viele Figuren und viele Farben; der Totaleindruck iſt aber gänzlich verfehlt, indem namentlich die Geſtalt des Sokrates durch eine Gruppe im Vordergrund ſehr zurückgedrängt wird. Wenn man das Bild „Taſſo's Vorſtellung bei dem Herzoge Alfons von Eſte“, von einem Herrn Michel Angelo Buonaroti betrachtet, ſo begreift man kaum, daß der Maler ſich nicht geſchämt hat, einen ſo berühmten Namen darunter zu ſchreiben. Benedetto Servolinis „Francesca von Rimini“, die Scene der berühmten Worte: „La bocca mi bacciò tutto tremante“ (Inferno C. V.) iſt eines der gelungenen Werke, namentlich was die Figur des Jünglings betrifft, obſchon man der ſchönen Francesca etwas mehr Feuer wünſchen möchte. „Raffael, Fornarinen malend“ von Giuſeppe Bezzuoli vereint geſchickte Gruppirung mit gutem Faltenwurf; nur hätte der Künſtler ihm einen andern Namen geben ſollen, denn weder Raffael noch ſeine Geliebte (deren Züge überdieß reizender ſeyn könnten) gleichen nicht im mindeſten irgend einem der von ihnen bekannten Porträte, und man hat doch Raffael's Bild lieber, ſelber auf die Gefahr hin, daß es Bindo Altoviti und nicht er ſey, als ein Fantaſie-Erzeugniß.

Bezzuoli, Profeſſor an der Akademie, iſt übrigens der beſte Maler, den Florenz jezt beſizt. Bei der Ausſtellung im vorigen Jahre hat er ſich durch ſein groſſes Bild „Karls VIII., Königes von Frankreich, Einzug in Florenz“, das vom Großherzoge angekauft, aber immer noch in der Akademie aufgeſtellt iſt, Anſprüche auf dieſen Rang erworben. Der Gegenſtand des Bildes iſt der bekannte Einzug dieſes Königes, bei ſeinem Kriege gegen Neapel, am 17. Jannar 1494, nachdem das unkluge Benehmen Piero's de' Medici (Sohn Lorenzo's des Prächtigen) die wichtigſten Pläze Toskana's in ſeine Gewalt gegeben hatte, welche Ereigniſſe Guicciardini im erſten Buche ſeiner Geſchichte beſchreibt. Schon durch ſeinen Gegenſtand erinnert das Gemälde etwas an Gérard's Entrée de Henry IV., iſt aber keine Nachahmung. In der Mitte reitet der König auf einem weiſſen Roſſe, das ein Page führt; hinter ihm zur Linken befindet ſich der Kardinal della Rovere (Julius II.), und mehrere Ritter mit der franzöſiſchen Lilienfahne. Rechts im Vorgrunde empfängt den König der Gonfaloniere von Florenz, Pier Capponi, welchen der damals erſt 21 Jahre alte Machiavelli, Savonarola (der durch ſeine politiſchen und religiöſen Schwärmereien und ſein tragiſches Ende bekannte Mönch aus S. Marco zu Florenz), Francesco Valori u. A. begleiten. Klerus, Lanzknechte, Volk und Kinder füllen das groſſe Bild. Die Gruppe der Florentiner im rechten Vordergrunde iſt vortrefflich; die Charaktere ſind von ſprechender Individualität, die Stellungen ungezwungen, edel und natürlich, die Gewänder in reichem und verſtändigem Faltenwurf, das Colorit harmoniſch. Halb ſich neigend tritt der Gonfaloniere mit anderen Mitgliedern der Signoria dem König entgegen; ein ſpöttiſcher Zug ſchwebt auf des nachmaligen Staatsſekretärs Geſichte; Unheil weiſſagend iſt des Mönchs Miene und Gebehrde, während ſein eifriger Anhänger Valori mit ineinandergeſchlagenen Händen ihm zuhört. Ein würdiges Gegenſtück bildet die Gruppe auf der linken Seite, wo eine Florentinerin, eine edle ſchöne Geſtalt, ein Kind an der Hand, den Zug anſchaut, während neben ihr eine andere, im Vorgefühl der — nicht lange ausgebliebenen — unglücklichen Tage des Vaterlandes in Thränen ausbricht.

Ich muß nun aber auch von den Schattenſeiten des Bildes reden, deren größte die Hauptperſon iſt. Statt ein Bildniß des Königes dabei zu Rathe zu ziehen, und ſo ein würdiges Seitenſtück zu Gérards Porträt Heinrich's IV. zu liefern, hat der Künſtler — unbegreiflicher Weiſe — Gott weiß welch hieſiges Modell abkonterfeit. Die Figur ſizt mit einem Dummſtolze zu Pferde, der den günſtigen Eindruck, den die vorgenannten Theile gemacht haben, um ein Bedeutendes verwiſcht. Der Page, der das Pferd leitet, zieht die Bewunderung der meiſten Zuſchauer auf ſich. Er iſt ein ſchmächtiger Knabe in einem lichtblauen Wämschen, mit blonden Locken und einem Milch- und Roſen-Geſichtchen, der mit einem ſo himmliſch-verklärten, ſchwimmenden Blick zu dem — Pferde emporſchaut, wie ungefähr ein Euderſches Modepüppchen im Vergißmeinnicht ausſieht. Solche Unnatur gefällt nun freilich hier ganz außerordentlich, da man ſie — wie man weiter unten ſehen wird — hier als Hauptprincip der Kunſtſchönheit eingetrichtert bekommt. Der Mittelgrund des Bildes iſt überdies auch im Colorit ſchwach: die vielen hervorſtehenden hellblauen Parthien zerſtören die Harmonie und Ruhe, und die Schönheiten ſind auf die Seitengruppen beſchränkt. Und doch iſt dieſes Bild noch bei weitem das Beſte, was die toskaniſche Kunſt ſeit Jahren hervorgebracht hat.

Ueber die hiſtoriſchen Gemälde habe ich nun weiter nichts zu erinnern. Im Fache des Porträts iſt nichts Bedeu-

tendes zum Vorſchein gekommen. Von den wenigen Aquarellbildern will ich gar nicht reden: von dieſer Kunſt, in der namentlich die Engländer im Fache der Landſchaft ſo Schönes liefern, ſcheint man kaum etwas zu wiſſen. Die beiden einzigen Kupferſtiche von bedeutendem Werthe waren von Ausländern. Mit vielem Vergnügen habe ich Garavaglia's Blatt „Jakobs Zuſammentreffen mit Rahel“ nach Andrea Appiani betrachtet, das eine ſeltene Klarheit und Schönheit der Schraffirung zeigt. Es würde noch mehr Effekt machen, wenn einige Stellen kräftiger gehalten und die Lichter im Vor- und Mittelgrunde beſſer vertheilt wären. Schade, daß der Künſtler ſtatt eines mittelmäßigen neueren Gemäldes nicht ein klaſſiſches Bild zu dieſer Arbeit mehrerer Jahre wählte. Der zweite Stich iſt Fra Bartolommeo's herrliche Pietà (im Pallaſte Pitti), del Sarto's und Anderer unerreichtes Vorbild, von Moriz Steinla. Abgeſehen von der Schönheit des Gemäldes zeichnet ſich das Blatt durch treues Auffaſſen und Wiedergeben des Charakters und gefühlte Darſtellung aus. Von beſonderer Schönheit ſind die Extremitäten, welche mit einer großen Zartheit ausgeführt ſind.

Im Felde der Sculptur iſt die Ernte ſehr ſchwach ausgefallen. „Der ſterbende Menökeus“ von A. Coſtoli, iſt das einzige Werk von Bedeutung, verräth aber auch ein ſchönes Talent. Die Stellung des zum Tode verwundet Hinſinkenden iſt natürlich und ungezwungen; das linke Knie iſt gebogen, während das rechte Bein ſich ausſtreckt. Die Formen ſind kräftig und edel. Der junge Bildhauer hat ſichtlich die Werke des Alterthums tüchtig ſtudirt.

Der Direktor der Kunſt-Akademie iſt der Ritter Benvenuti, aus Arezzo gebürtig, welcher nebſt Cammuccini in Rom für den beſten Maler Italiens gehalten wird. Die florentiniſche Malerkunſt war mit Cigoli und ſeinen Nachfolgern untergegangen, denn die Cortoniſche Schule brachte keinen einzigen ausgezeichneten Künſtler hervor. Von da an überſchwemmten heilloſe Manieriſten Alles, und auch die Verjüngung der alten Vaſariſchen Akademie durch Peter Leopold ſcheint wenig Früchte getragen zu haben. Zu Ende des vorigen Jahrhunderts machte Benvenuti's Styl plötzlich Aufſehen; er wurde in einer kleinen Abhandlung des damaligen Galleriedirektors Puccini „dello Stato delle belle Arti in Toscana“ ſogar außerordentlich gelobt, und ſeitdem iſt des Rühmens von ihm kein Ende geweſen. Was iſt nun aber dieſer Styl? Nichts als der ſeit längerer Zeit ſchon von den meiſten talentvollen Franzoſen verlaſſene und getadelte, den David zu derjenigen Vollkommenheit erhoben, deren die Unnatur fähig iſt.

Eines der bekannteſten Gemälde Benvenuti's iſt der „Tod des Priamus“, jezt dem Fürſten Corſini gehörig: eine wahre Muſterſchule alles deſſen, was und wie die Malerei nicht ſeyn ſoll. Pyrrhus ſchleppt im Mittelgrunde den zitternden König zu dem Altare hin, an deſſen Fuße die Leiche ſeines Sohnes liegt; von den Töchtern umklammert ſtürzt Hekuba herbei, während auf der andern Seite die Prieſter entſezt entfliehen, und im Hintergrunde die in die Königsburg eingedrungenen Griechen ihre Gegner überwältigen *). Hier ſucht man vergebens nach Einfachheit, nach Natur, nach Wahrheit; die meiſten Geſtalten tragen nicht den Ausdruck menſchlicher Leidenſchaft in ihren Zügen, ſondern den einer chargirten theatraliſchen Mimik. Die Stellung des Pyrrhus iſt die forcirteſte eines Operntänzers; ſeine Glieder ſind keine Muskeln, kein Fleiſch, ſondern übermalter Gyps, oder was man ſonſt für einen harten Stoff ſich denken will. Die großen Meiſter des goldenen Alters der Malerei ſtudirten auch die Antike, aber noch keiner von ihnen iſt auf die Idee gekommen, ein Gemälde gleichſam zu einer Ueberſetzung der Sculptur machen zu wollen. Da iſt von keiner natürlichen Schönheit der menſchlichen Form, von keiner Innigkeit des Gefühls die Rede. Ein ſolches Bild läßt kalt, trotz der konvulſiviſchen Anſtrengungen, worin die Figuren liegen — eine ſolche Kunſt iſt falſch und verzerrt von Anfang zu Ende, und um ſo falſcher, je näher ſie ihrer relativen Vollkommenheit kommt. In demſelben Style, mit wenig mehr Mäßigung, ſind Benvenuti's Fresken „die Thaten des Herkules“ im Pallaſte Pitti, und es ſteht zu fürchten, daß die Kuppel der Mediceiſchen Grabkapelle in der Kirche St. Lorenzo, womit er gegenwärtig beſchäftig iſt, nicht anders werden wird. Und vor ſolchen Werken ſtehn und ſtaunen ſo viele Florentiner, von denen man doch einen gebildeten Geſchmack zu fordern ſich berechtigt halten ſollte, da ſie von Jugend auf das Herrlichſte vor Augen haben. Der übrigen Meiſter des fünfzehnten und ſechszehnten Jahrhunderts nicht zu erwähnen, von denen ſich hier ſo reiche Schätze befinden, beſitzen die florentiniſchen Künſtler in den überaus zahlreichen Fresken und Oelgemälden ihres Landsmannes Andrea del Sarto eine vollſtändige Schule, wo ſie Correktheit der Zeichnung, richtige und gefällige Gruppirung, natürliche und dabei edle Stellungen, harmoniſches Colorit und wahrhaft klaſſiſche Draperie ſtudieren können. Das alles ſcheint aber über Benvenutis bronzenen Heroen vergeſſen.

---

*) Dieſes Bild wurde von A. Ricciani in Kupfer geſtochen, zugleich mit einem andern, zu Arezzo befindlichen großen Gemälde deſſelben Künſtlers: „Judith, welche das Haupt des Holofernes dem Volke von Bethulia zeigt.“ In dieſer Geſtalt ſind beide auch in Teutſchland bekannt geworden. In Florenz befindet ſich u. A. noch ein Gemälde Benvenutis „der Schwur der Sachſen nach der Schlacht bei Jena“ im Pallaſte Mozzi.

Digitized by Google

Es gibt gewiß manche mit Talent begabte junge Künſtler in Florenz — es blitzt mancher Funke, der zur Flamme angeblaſen werden könnte, — und doch will es mit der Kunſt nicht recht fort, namentlich wenn man ſie mit den neueren Leiſtungen in Teutſchland, England und dem ſo oft geſcholtenen Frankreich in Vergleich bringt. Das Uebel liegt meines Erachtens in der erſten Bildung oder Verbildung, da die Macht der in der Jugend eingeſogenen Vorurtheile und falſchen Lehren zu groß iſt; und ſo lange hier nicht abgeholfen wird, werden noch manche Hoffnungen ſcheitern, die man von aufſtrebenden Talenten hegt. — n.

Ausſtellung im Louvre, in dem Lokale der Kunſtfreunde, zum Beſten der im Julius Verunglückten.

Es ſind in Paris verſchiedene Ausſtellungen dieſer Art angekündigt worden, namentlich in der Galerie Luxemburg, und dieſer Concurrenz muß man auch ohne Zweifel die kleine Anzahl von Gemälden und Zeichnungen zuſchreiben, welche ſeit der Mitte Septembers in dem Lokale der Geſellſchaft der Kunſtfreunde ausgeſtellt waren.

Herr Renour iſt einer von den beiden Künſtlern, die auf den Gedanken gekommen ſind, die merkwürdigſten Züge der drei unſterblichen Tage Frankreichs in einer Reihe von Nationalzeichnungen zu reproduciren. Andere Künſtler beſchränkten ſich auf Landſchaften, Blumengemälde und dergl. Jedoch ſind ſchon mehrere der Idee der beiden Erſtern gefolgt, und Andere werden ſich billigerweiſe beeilen, ihr Beiſpiel nachzuahmen, ſo daß wir bald alle rühmlichen Thaten der Revolution von 1830 auf Papier oder Leinwand nachgebildet ſehen werden.

Die Gabe des Herrn Renoux ſtellt die Ankunft des Maurers Liard, welcher zuerſt in der Straße St. Honoré verwundet wurde, im Hotel-Dieu vor.

Die Rückkehr von der Runde, von Mademoiſelle Amalie Coguiet.

Eine Allegorie, den Herzog von Orleans vorſtellend, welcher mit den Nationalfarben geſchmückt iſt, und im Traume die Viktoria von Emblemen derer politiſchen Regeneration Frankreichs umgeben ſieht, von Durupt.

Ein Mann aus dem gemeinen Volke auf einer Barrikade, von einem Ungenannten.

Eine junge Frau, die ihren von einer Kugel getroffenen Sohn aufhebt und ſchwört, ſeinen Tod zu rächen, von Mademoiſelle Pagès. (Ein Vorfall am 29. Julius).

Ein königlicher Gardiſt, der mit thränenden Augen ſeinen Vater unter den durch das Feuer ſeines Bataillons getödteten Handwerkern erkennt, und deshalb vor Verzweiflung ſeinen Säbel unter ſeinen Füßen zertrümmert; von Rouget.

Ein Bäckerburſche, welcher an der Spitze eines Linienbataillons die Leiche einer ſo eben von einer Kugel getroffenen Frau trägt, und demſelben ſeinen unſeligen Gehorſam vorwirft. (Ereigniß vom 28. Julius). Von Bordier.

Bürger von allen Claſſen, die auf ihren Schultern einen Tapfern tragen, der am 29. Julius verwundet wurde. Zeichnung von Curty.

Die Stadt Paris, wie ſie den Despotismus, die Unwiſſenheit die Unredlichkeit niederdonnert, Allegorie von Deſains.

Die am 28. Juli auf dem Platze des Hotel-de-Ville zurückgeſchlagenen Lanciers, und

Das am 29. Julius im Triumph in ſeine Caſerne zurückgeführte 53. Linienregiment; von Finart.

Ein Mann aus dem gemeinen Volke, auf der Höhe einer Barrikade ſeine Flinte ladend; von Gintza.

Eine junge Frau, die auf einer Barrikade die dreifarbige Fahne aufpflanzt; von Jollivet.

Ein verwundeter Handwerker, der von einem ſeiner Kameraden auf den Schultern zu ſeiner Mutter zurückgebracht wird, von Pigal.

Einer von den Zöglingen der polytechniſchen Schule, welcher in den Gemächern der Tuilerien getödtet und von denen, welche er zum Siege geführt hatte, auf den königlichen Thron gelegt wurde; von Adolph Roëhn.

Ein junges Mädchen, welche, nachdem ſie ſich auf dem Börſenplatze zuerſt auf eine Kanone geſtürzt hatte, im Triumphe einhergetragen wird; von Alphons Roëhn.

Unter den Arbeiten ſolcher Künſtler, welche keine Hiſtorienmaler ſind, nennen wir:

Zwei Landſchaften von Vanderburch.

Eine Landſchaft aus der Schweiz von Van Orchwiller, dem Vater.

Eine andere von Watelet.

Ein Stier in einem Stall, von Van Orchwiller, dem Sohne.

Zeichnungen von Bourgeois, Vater und Sohn.

Eine Sepiazeichnung von Duplat.

Das Innere eines Dorfes, von Gué.

Eine Anſicht, von Harfleur aus aufgenommen, von Juſtin.

Eine Ausſicht aus der Schweiz, von Lapito.

Der heilige Marilian und der heilige Bonoſus, Zeichnung eines für die polytechniſche Schule verfertigten Gemäldes; von Delaval.

Eine Anſicht der Küſten von Breſt, von Alex Noël u. ſ. w.

Dieſe Ausſtellung dauerte nur bis in die erſten Tage des October; die Zeichnungen und Gemälde wurden ſodann ſämmtlich zum Beſten der Verwundeten, der Wittwen und Waiſen auf dem Wege der Verſteigerung verkauft. Der Eintrittspreis betrug 30 Centimes.

Digitized by Google

N°. 97.

Kunſt-Blatt.

Dienſtag, 7. December 1830.

Ueber die Kunſtausſtellung in Nürnberg im Jahre 1830.

Bruchſtücke aus Briefen.

(Beſchluß.)

3.

— — Aus dem Fach der Miniaturmalerei iſt das beſte ein männliches Bildniß nach der Natur, Nro. 85, von J. A. Hirnſchrot, es iſt ſehr lebendig und charakteriſtiſch. Gelungen iſt von eben demſelben das Bildniß eines kleinen Savoyarden, Nro. 86, und durch ſchönen Farbenton iſt ein Porzelan-Gemälde von ebendemſelben bemerkenswerth, Nro. 89. „Maria mit dem Kind und dem kleinen Johannes nach Tizian.“ Von Hauptmann Hartmann iſt ſein eigenes Bildniß, Nro. 81, ſehr gut gemalt. Eben ſo ſind zwei Bildniſſe nach der Natur von J. Loos, einem Schüler, Nro. 131 und 132, ſehr gut gelungen.

Auch ein Blumenſtrauß von Fräulein Sophie Schönewald iſt unter Nro. 192 vorhanden. Jede Blume einzeln iſt mit viel Gefühl für Farbe und Zeichnung behandelt, nur das Ganze iſt noch etwas flach gehalten und in Hinſicht auf die Wahl der Farben nicht ganz gut geordnet.

Noch etwas ſehr Merkwürdiges muß ich nachholen, es ſind die Glasgemälde von Fr. J. Sauterleute, Nro. 182 — 185. Das Bildniß A. Dürers, das des Erasmus nach Dürer und ſieben Bilder, Scenen aus A. Dürers Leben vorſtellend, nach den Transparent-Gemälden, welche bei der dritten Sekularfeier des Todestages dieſes Künſtlers im Rathhausſaal zu Nürnberg aufgeſtellt waren. Da ich vor einigen Jahren in Hellers Kunſtanzeigen eine ſehr pomphafte Nachricht über die neueren Glasmalereien in der Jakober Kirche las, und nachher durch den Augenſchein mich überzeugte, wie in derſelben die Schatten blos mit Lackfarben aufgetragen ſind, ſo war ich auch bei dieſen Malereien eines andern Meiſters mißtrauiſch, und beſahe ſie mir ſorgfältig und genau. Ich fand aber, daß ſie ganz wie die alten gemalt ſind, fünf davon ſind aus verſchiedenen Stücken mit Blei zuſammengeſetzt; bei zweien ſind alle Farben, ohne Zuſammenhang mit Blei, vom Künſtler aufgetragen und eingebrannt. Bei den Zuſammengeſetzten iſt zwar die Pracht der Farben, die nichts zu wünſchen übrig läßt, größtentheils Verdienſt der Glashütte, doch da, wo die Farbe ausgeſchliffen und durch andere erſetzt worden iſt, und namentlich in den beiden aus Einer Glastafel beſtehenden Gemälden, iſt ſie ganz das Verdienſt des Meiſters, und auch da zeichnet ſie ſich ſo ſehr aus, daß nicht nur die Farben der Alten erreicht, ſondern ſogar theilweiſe übertroffen ſind. Hiezu kommt, außer der gefälligen Compoſition und Zeichnung, der ungemeine Fleiß in der Ausführung, der Geſchmack im Vortrage und die gut beobachtete Luftperſpektive. Man kann nicht nur ſagen, daß die verloren gegangene Kunſt wieder aufgefunden ſey, ſondern ſie wird in vollkommnerem Maaße geübt.

Es dürfte Zeit ſeyn, von der Malerei hinweg auf die Zeichnungen überzugehen. Mit wenigen Ausnahmen ſind die vorhandenen Zeichnungen durchgängig Copien nach Gemälden und Kupferſtichen; größtentheils mit viel Fleiß gefertiget, rein und ohne Tadel; mehrere nicht ohne Geſchmack und Geiſt ausgeführt. Vor allen verdient J. J. Penzold Erwähnung; es ſind beſonders die Bildniſſe A. Dürers, Raphaels und eines Unbekannten Nro. 156, 155 und 153 ſehr gut gelungen. Nach ihm verdient Frau Chr. Zwinger, Zeichnungslehrerin, angeführt zu werden; ſie hat, Nro. 208, einen Knaben auf einem Felſen ſitzend nach Lawrence, und Nro. 257 das Bruſtbild einer Dame im Samtbarett mit eben ſo viel Geſchmack als Gefühl ausgeführt. Eben ſo iſt die büßende Magdalena nach Correggio von Fr. von Stadler, Nro. 211, ſehr gut gelungen, und es muß noch ein Madonnen-Kopf nach Raphael, Nro. 220, von Fräulein L. Vogel, und ein Kopf nach Merian, Nro. 133, von J. Loos rühmend erwähnt werden.

Größere Kupferſtiche ſind nur wenige vorhanden. Der ausgezeichnetſte iſt von J. M. Fr. Geiſler, Nro. 67, eine Seitenthür des Kölner Doms, Probedruck zu Boiſſerée's Werk über den Kölner Dom im größten Fo-

Digitized by Google

lioformat, wo ganz beſondere Schwierigkeiten zu überwinden ſind, mit Freiheit der Radirnadel behandelt, und mit eben ſo viel Geſchmack als Reinheit ausgeführt; ein Kupferſtich, der den berühmten engliſchen Blättern dieſer Art ſehr nahe kommt und den Beweis gibt, daß bei gleicher Uebung die deutſchen Kupferſtecher den engliſchen nichts nachgeben würden. Ein zweites nicht viel kleineres Blatt hat Carl Frommel, Profeſſor in Karlsruhe, geliefert, Nro. 62, Anſicht des Veſuvs, von ihm nach der Natur aufgenommen. Die Wahl des Moments iſt ſehr glücklich gefaßt, der anbrechende Morgen; die Beleuchtung, der Glanz des Himmels, der Morgenduft in der Ferne, alles iſt ſehr gut gegeben und das Ganze mit der Meiſterſchaft, welche man von Frommels Arbeiten erwartet, behandelt. Bleibt etwas dabei zu wünſchen, ſo wäre es, daß die Figuren des Vordergrunds beſſer gezeichnet und die Thiere beſſer ſtudirt wären. Zu den größern und beſſern Stücken gehört das Porträt des Commerzienrath von Seidel, Nro. 139, von C. F. Mayer geſtochen; zwei Copien, Chriſtus nach Guercino, Nro. 138, von eben demſelben, und eine Madonna nach Raphael, Nro. 208, von Fr. von Stadler, ſind im Geiſte der Originale aufgefaßt und ſehr gut gelungen.

Außer dieſen größeren ſind ſehr viele kleinere Kupfer- und Stahlſtiche, meiſt für Almanache und Bücher bearbeitet, vorhanden. Fr. Fleiſchmann hat unter vielen ausgeſtellten kleinen Blättern einige vorzügliche Arbeiten gegeben; die beſten ſind das Porträt Sr. K. H. des Kronprinzen von Bayern Nro. 56,5, eine heil. Familie nach Schlotthauer Nro. 56,8, und der Titel zum Frauentaſchenbuch 1830, Nro. 56,2. Fr. Geiſler, der ſchon genannt worden, hat beſonders drei An- und Ausſichten von der Nürnberger Burg, von Klein gezeichnet, mit ſehr viel Delikateſſe geſtochen, Nro. 68, 3 — 5. Unter den C. Mayer'ſchen ſind einige gutgeſtochene Porteaite von J. G. F. Poppel, viele gutgelungene Stahlſtiche, Anſichten aus Griechenland, Nro. 171 — 175, zwei dergleichen Nro. 196 und 197 von J. L. Schütze. Die beiden letztgenannten arbeiten in der jetzt ſo beliebten engliſchen Manier. Fr. Wagner hat ſich in 23 kleinen Blättern als einen ſehr talentvollen Künſtler gezeigt, Nro. 225 und 226, unter welchen das Bildniß Benvenuto Cellini's, Kinderköpfchen nach Lawrence, Stiche nach Retſch und mehrere Kopien zum Theil nach engliſchen Originalen am meiſten hervorzuheben ſind. Ph. Walther hat unter mehreren flüchtig behandelten Stücken eine Scene aus dem polniſchen Freiheitskrieg nach Dähling, Nro. 231, 2, recht brav bearbeitet; F. J. Weisbeck, F. von Stadler, J. M. Enzingmüller haben durch ihre Arbeiten dargelegt, daß ſie bei fortgeſetztem Studium wackere Künſtler werden können.

Von G. M. Faber und A. Siebert ſind noch zwei kalligraphiſche Tableaus vorhanden, Nro. 51 und Nro. 206, die in ihrer Art gut heißen können.

Von plaſtiſchen Arbeiten iſt wenig anzuführen. Howaldt hat die Statue Peter Viſchers in verkleinertem Maasſtab nach dem Original modellirt und gegoſſen und ſeine Copie mit außerordentlichem Fleiß und Geſchmack ausgeführt. Mich. Ernſt hat eine betende Madonna nach einem altdeutſchen Schnitzwerk Nro. 48 ziemlich gelungen in Alabaſter nachgebildet. Außerdem iſt nichts vorhanden.

Warum hat Burgſchmiet, deſſen ſpäthervorgetretenes Talent ſeine Mitbürger ſo ſehr erhoben haben, nichts geliefert? Warum ziehet Heideloff, deſſen Leiſtungen ſeine Mitbürger ebenfalls ſtets ehrend anerkannt haben, ſich bei den Kunſtausſtellungen dieſes Jahres und des Jahres 1827 zurück? Warum habe ich vergebens nach Arbeiten des Directors der Kunſtſchule, A. Reindel, geſucht? Ich kenne die Privatverhältniſſe dieſer Männer zu wenig, um irgend einen Grund angeben zu können. Indeſſen habe ich ihre Namen eben ſo ungern, wie die im Jahre 1827 vorhandenen Siegelabdrücke von Dallinger, Vater und Sohn, vermißt.

Noch iſt übrig, ein paar Worte über die Leiſtungen der Kunſtſchule, welche in den drei anſtoßenden Nebenzimmern aufgeſtellt ſind, zu ſagen. Sie ſind theils Studien nach Antiken, theils nach dem Leben. Man ſiehet, wie ein ſicherer und wohlgeregelter Gang in der Kunſtſchule eingeſchlagen, wie mit den Uebungen an der Antike überall ſtrenges Studium der Anatomie und der Perſpective verbunden und zu dem lebenden Modell nicht eher übergegangen wird, bis die Zöglinge die nöthigen Vorkenntniſſe gewonnen haben. Strenge Nachbildung der Form ſcheint Hauptgrundſatz der Schule zu ſeyn und ſpricht ſich auch in allen Werken der Schüler aus, die übrigens im Allgemeinen von viel Talent und Fleiß zeugen. Mit Vergnügen gewahrt man, wie anregend der Fleiß, die Liebe und das Talent der Lehrer, insbeſondere des unermüdeten Direktors, A. Reindel, auf die Zöglinge einwirkt. Unter dieſen verdienten etwa vorzugsweiſe genannt zu werden: J. G. Wolf, J. G. Serz, F. v. Stadler, J. M. Enzingmüller, Chr. Perlberg, S. H. Jahrwart, F. J. Kaſchenreuther, J. Gg. Kellner, J. J. Penzold und C. J. P. Zwinger.

* * C.

Kunſtausſtellung in Mailand im Jahr 1829.

(Fortſetzung von No. 87.)

Wenn Mailand ſich ſtets in ganz Europa durch ſeine Dekorations-Maler ausgezeichnet hat, ſo iſt auch jetzt dieſe Schule noch immer die erſte. Ihre Zöglinge haben ſchöne Tuſchzeichnungen ausgeſtellt, ſowohl was Erfindung,

als was Studium der Natur betrifft. Man bezeichnet dieſe jungen Leute nur mit dem Titel: Zöglinge dieſer Akademie. Warum entzieht man auf dieſe Weiſe Hrn. Durelli, Nominal-Profeſſor der Perſpektive, das Verdienſt eines in ſeinem Erfolg ſo glücklichen Unterrichtes? So wollen wir es denn der Welt nicht verſchweigen, da wir nicht die kleinliche Eiferſucht theilen, welche die Talente faſt aller Künſtler Mailands verdunkelt.

Anſicht des griechiſchen Forums mit einem Brunnen in der Mitte von Ant. Bramati.

Anſicht des Forums des Auguſtus von L. Fumagalli.

Tempel und Forum des Bacchus von Joſ. Righetti.

Antiker Begräbnißplatz von Ant. Salmoiraghi.

Nachbildungen: Innere Anſicht der hübſchen Kirche zur wunderbaren Muttergottes zu Brescia von Joh. Brocca.

Das Innere der Alexanderskirche zu Mailand von Fried. Zuccari.

Architektur.

In den Entwürfen des Hrn. Felix Pizzagalli für den Bau der Kirche von Pontivolo, und in dem Plane einer andern Kirche, von Hrn. Balthaſar Corbetta, iſt die Architektur auf die ſchöne Einfachheit des Alterthums zurückgeführt.

Lithographie.

Wir ſind bei der dießjährigen Ausſtellung an lithographiſchen Produkten nicht reich geweſen, obgleich unſere Steinzeichner ihre Arbeiten fleißig fortgeſetzt haben, wie man bei den Gegenſtänden des Handels ſehen wird.

Hr. Hayez macht ſtets durch ſeine ſchönen lithographirten Compoſitionen jedem Fremden den Rang ſtreitig; doch finden wir dießmal nur ſeine edle und zartſinnige Gefälligkeit für einen Nebenbuhler zu bewundern, indem er durch den Steindruck ein Werk in's Andenken rief, welches lange eine Veranlaſſung öffentlicher Rivalität geweſen war. Seine lithographirte Copie des Gemäldes von Palagio, Chriſtoph Columbus darſtellend, iſt zu eintönig und wird dadurch kalt.

Der mit zweierlei Kreide gezeichneten Porträts von Hrn. Biſi haben wir mit zu wenig Schonung erwähnt, er wird uns ungerecht oder zu viel fordernd gefunden haben, wir aber wollen in Frieden mit ihm leben. Seinen zwei lithographirten Porträts der Madame Paſta müſſen wir das verdiente Lob angedeihen laſſen, da ſie für's erſte ſehr ähnlich, dabei auch geſchmackvoll und kräftig gezeichnet ſind. Das dem reichen Negozianten Marietti (welcher den Mailändern das Vergnügen verſchaffte, dieſe Virtuoſin zu hören) gewidmete, in welchem ſie als Desdemona dargeſtellt iſt, ziehen wir dem andern vor, Hände und Arme ſind vortrefflich ausgeführt.

Ein ſehr gut ausgeführtes lithographirtes Blatt des Hrn. Joſeph Cornienti, welches das Porträt des Romandichters Alexander Manzoni in einem Medaillon als Relief darſtellt, haben Einige noch höher geſtellt, doch können zwei gute Manieren den Kennern auf gleiche Weiſe gefallen.

Kupferſtecherei.

Das berühmte Blatt nach Leonardo da Vinci, das Abendmahl vorſtellend, geſtochen von Morghen, iſt in ganz Europa bekannt, aber der Preis dieſes Kupferſtiches und ſeine Seltenheit haben verſchiedene Künſtler bewogen, es in mancherlei Dimenſionen nachzubilden. Die Kupferſtichhändler, Gebrüder Verreti, haben Hrn. Rados beauftragt, dieſes ſo geſuchte Blatt wieder auszuführen, und zwar in derſelben Größe, wie der Kupferſtich von Morghen, aber in punktirter Manier. Der Künſtler hat hiebei viel Talent gezeigt; ſeine Köpfe ſind ſchön, die kleinſten Details auf dem Tiſche ſind mit Geſchmack ausgeführt; er hat einige kräftige Stellen kunſtvoll mit dem Grabſtichel anzubringen gewußt, was dem Ganzen in mehreren Theilen Kraft und Glanz verleiht; die allgemeine Wirkung iſt gut aufgefaßt. Dieſer Kupferſtich wird erſt in einigen Jahren mit drei andern derſelben Größe dem Publikum übergeben.

Skulptur.

Die Bildhauer haben dieſes Jahr einen Theil der großen Säle eingenommen, und die Aufmerkſamkeit des Publikums in vorzüglichem Grade auf ſich gezogen. Dieſer Zweig der bildenden Künſte war die Palme der Ausſtellung von 1829.

Mag Rom ſich des Venetianers Canova und des Dänen Thorwaldsen rühmen, Mailand kann ihnen ruhmvoll den Pompeo Marcheſi entgegenſetzen, welcher für ſich allein die Zierde dieſes Salons war. Unſere Leſer werden hierüber ſelbſt richten.

Erſtens ſah man ein großes Basrelief in Marmor, welches den ſchönen, von Buonaparte anbefohlnen Triumphbogen am Eingange der neuen Straße über den Simplon (bei dem Volke führt er noch immer dieſen Namen) zieren ſoll. Der Gegenſtand ſtellt den Uebergang der Cavallerie über den Rhein dar (eine der ausgezeichnetſten Figuren wurde metamorphoſirt). Dieſes Basrelief iſt voll von ſchönen bewegten Figuren und Pferden; letztere ſind trefflich ſtudirt, obgleich zwei derſelben, die ſich über einem dritten bäumen, und im Detail viele Schönheiten darbieten, den Kenner ungewiß laſſen, wie ſich die Beine und Schenkel des einen, nach den Regeln der Perſpektive, über dem andern halten können, ohne in ſeinen Körper zu treten. Doch die ſchöne Ausführung und die Kühnheit des Meißels laſſen dieſen Fehler leicht vergeſſen. Ein griechiſcher Künſtler hätte ſeinen Flußgott (den Rhein) etwas koloſſal gemacht, um eine Idee von der Schwierigkeit des Uebergangs zu geben.

Digitized by Google

Mit aller Reinheit der Zeichnung, welche die Antiken zu Vorbildern der Schönheit macht, mit aller Gewandtheit des Meißels, welche dem Marmor, und ſelbſt dem Porphyr, das Markige und Schwellende des Fleiſches gibt, was unmöglich ſcheinen würde, wenn wir nicht Meiſterſtücke der Alten wiedergefunden hätten, wenn Canova uns nicht bewieſen hätte, wie die Kunſt nach ihnen wiedererſtehen kann, wenn ſelbſt Frankreich nicht einen Pujet, einen Pilon, einen Houdon, einen Moitte gehabt hätte, welche die ſo gerühmten Coiſevox und Bouchardon unter Ludwig XIV. verdunkelten; mit allem dem bliebe der immer nur ein geſchickter aber kalter Bildhauer, der nicht das Verdienſt der Poeſie hinzufügte, das wir in dem Laokoon, in der Niobe ꝛc. bewundern.

Herr Marcheſi hat dieſes Ziel durch ſeine geiſtvolle Auffaſſung vollkommen erreicht, z. B. in einem Basrelief, welches den heil. Johannes als Prediger darſtellt. Unter der Hand eines geiſtloſen Bildhauers würde dieſer Gegenſtand, wo nichts in Bewegung iſt, ſo kalt als möglich erſchienen ſeyn; denn er durfte dem heil. Johannes nicht den feurigen Ausdruck Peters des Einſiedlers geben, der einen Kreuzzug predigt. Es handelte ſich darum, ihn zu zeigen, wie er das Geheimniß der Dreieinigkeit lehrt, und dieſer Gegenſtand läßt keinen Enthuſiasmus zu. Alſo war der Künſtler in Gefahr, nur wohlgezeichnete akademiſche Stellungen zu bilden, wenn er ſich nicht die Aufgabe ſtellte, den ganzen Gedanken klar auszuſprechen. Sein Apoſtel hält die Hand mit drei geöffneten Fingern zum Himmel empor; dieß iſt das Motiv ſeiner Predigt, aber es genügt dem poetiſchen Künſtler nicht. Einer der Nebenſtehenden zeigt ſeinem Nachbar ſeine Hand mit zwei Fingern, und man ſieht, daß er über die geſonderten Zahlen ſpricht; ein Andrer legt ſeine Hände auf ein Tetrachord, deſſen Töne im Zuſammenklingen nur einen einzigen aus drei Elementen zuſammengeſetzten Ton bilden. Im Vordergrunde ſitzt ein Weib, welches zwei Kinder umarmt. In dem Ganzen iſt jedoch nichts Allegoriſches; der chriſtliche Künſtler hat keine Thiere oder Pflanzen, oder gar Unthiere nöthig, wie die Alten bei ihren falſchen Göttern. Er hat nur die Sprache der Geberden angewandt, um uns mit dem Gegenſtande der Rede des Heiligen bekannt zu machen. Die Nebenfiguren, alle aus dem Volke, das nach dem Evangelium überall Jeſus und ſeinen Jüngern nachfolgte, haben größtentheils je einen verſchiedenen Ausdruck, gemäß dem Eindrucke, den ſie empfangen. Der eine, beſcheiden neben dem Apoſtel ſitzend, betrachtet ihn, und widmet ihm eine Aufmerkſamkeit, welche eine nahe Ueberzeugung verkündiget; andere, ebenfalls ſitzend, aber in einer nachläßigern Haltung, und den Rücken gegen den Redner gewendet, beweiſen, indem ſie die Augen auf Andere heften, entweder Gleichgültigkeit für den Vortrag, oder daß ſie nichts davon verſtehen; ihre Kleidung verräth eine niedere Klaſſe. Mehrere junge Leute ſtehen aufmerkſam da; hinter einer Gruppe iſt ein ehrwürdiger Greis, ebenfalls ſtehend, und mit dem Mantel der Schriftgelehrten bekleidet; ſein Kopf iſt geneigt und ſein Kinn auf die geballte Fauſt geſtützt. Er iſt ein welterfahrener Mann, den ſein Alter für die neuen Meinungen weniger empfänglich macht, oder ein Gelehrter, der ſich ſchwerer bereden läßt, aber über das nachſinnt, was er hört. Es iſt ein ſinnreicher Gedanke, ihn in einen entfernten Winkel des Gemäldes, fern von dem Apoſtel zu ſtellen, und ihn zur Hälfte durch eine Gruppe zu verdecken, denn er würde erröthen, ſich zu ſehe mit einer Rede beſchäftigt zu zeigen, die er gerne bekämpfen möchte; er will nicht unter einem Haufen bemerkt ſeyn, der zu unwiſſend iſt, als daß er ſich unter ihn mengen könnte. Dieß iſt, denke ich, der Gedanke des Künſtlers geweſen; denn das Verzeichniß gibt hierüber keine Erklärung. Dieſes Relief wäre ſowohl in der Erfindung als Ausführung der griechiſchen und römiſchen Zeit würdig, wenn der heil. Johannes mehr Adel in ſeinen Zügen hätte. Da der Künſtler hier kein Porträt darzuſtellen hatte, ſo mußte er ſein Modell im Reich der Ideale ſuchen, um einen erleuchteten Evangeliſten darzuſtellen, auſſerdem findet man ſchöne Köpfe in dieſem Basrelief.

(Die Fortſetzung folgt.)

Bemerkungen über Kunſt.

Deßhalb ſoll man in der Regel nichts Schreckliches, Gräßliches ꝛc. ſchildern, weil der Beſchauende nur den Jammer, das Entſetzliche ſieht, nicht aber, was ſie im Leben mildert, die Allmähligkeit, Gewohnheit, Stumpfheit, Ohnmacht, der Widerſtand, die Schreckens-Thätigkeit, Zerſtreuung, Geduld, Ergebung, Religioſität, Hoffnung, Ausſicht auf Lebens-Erneuerung.

In der Darſtellung ſteht das Entſetzliche iſolirt da, und lebt qualbereitend ewig fort als eine kunſtgeſchaffene Gottesläſterung, ein Läugnen ſeiner Güte, Hülfe, Barmherzigkeit.

*

Wer einen Stern, einen kleinen Mondkrater, oder auch einen durch die Ferne ſehr verjüngten Gegenſtand auf der Erde durch ein großes Teleſkop geſehen hat, der findet und erkennt ihn dann auch durch ein kleineres wieder, mittelſt welches er denſelben zuerſt nicht aufgefunden haben würde.

Wer im Leben in größern Kreiſen viel beobachtet und erfahren, der findet ſpäter auch in engern Sphären reiche Erndte. Wer aber ſich ſtets philiſtrös in engen Schranken bewegt hat, der bleibt beſchränkt.

Digitized by Google

N°. 98.

Kunſt-Blatt.

Donnerſtag, 9. December 1830.

Ueber die Ankäufe des Württembergiſchen Kunſtvereins in Stuttgart.

Nun ſich das dritte Jahr ſeines Beſtehens zu Ende neigt und eben damit auch ſeine erſte Verwaltungsperiode beſchloſſen wird, hat der Württembergiſche Kunſtverein auf den 30. Oktober ſeine erſte ordentliche Verlooſung der erworbenen Kunſtwerke angekündigt. Es läßt ſich vorausſehen, daß außer den bis jetzt erkauften Gegenſtänden keine neuen werden angeſchafft werden, und ſomit liegt die Geſammtheit deſſen, was der Kunſtverein geleiſtet hat, in ſeinen Früchten zur Beurtheilung vor. Wir wollen uns hier weder mit einer Wiederholung, noch mit der Widerlegung der mancherlei Stimmen befaſſen, welche ſeit geraumer Zeit theils über die Grundſätze und Maximen, welche der bisherige Verwaltungsausſchuß bei dem Ankaufe angebotener Kunſtwerke beobachtet hat, theils über den Werth oder Unwerth der einzelnen angekauften Arbeiten, theils namentlich über das radirte Blatt, welches im vorigen Jahre an die ſämmtlichen Vereinsmitglieder vertheilt wurde, im Publikum umhergelaufen ſind. Vor allen Dingen muß der Verwaltungsbehörde überlaſſen werden, in ihrem Rechenſchaftsberichte die Principien und Beweggründe, welche ſie bei der Anwendung des Statuts im Einzelnen geleitet haben, auseinander zu ſetzen. Dadurch wird zugleich der Geſichtspunkt bezeichnet werden, aus welchem Ankäufe geſchehen ſind, welche von dieſem oder jenem aus anderen Vorausſetzungen misbilligt worden waren. Was aber vorzugsweiſe das von C. *Rahl* in Wien, einem Württemberger, nach dem Gemälde von *Eberhard Wächter* radirte Blatt „*Cornelia*“ betrifft, ſo mögen allerdings Kenner der Rahl'ſchen Radirnadel nicht mit Unrecht ihre Stimme dahin abgegeben haben, daß dieſe Arbeit früheren Leiſtungen *Rahl's* an Werth nachſtehe, daß ſie in einzelnen Partien härter, im Ganzen in einem dunkleren Tone gehalten ſey, als wohl erwartet werden dürfe. Der Vorwurf einiger Härte in der Zeichnung fällt aber nicht ſowohl der Copie, als dem Originale zur Laſt. Am wenigſten darf jedoch überſehen werden, daß die Unzufriedenheit mit dieſer erſten Gabe des Vereins an ſeine Theilnehmer zunächſt von ſolchen ausging, welche, mit dem Eigenthümlichen der Radirnadel nicht bekannt und nach ihren Kunſtbegriffen auf einen feinen Kupferſtich oder eine weiche Lithographie erpicht, dasjenige, was ſie nicht verſtanden, ſich nicht gefallen laſſen mochten; wie ſolches aus gar vielen Aeuſſerungen hervorging, z. B. aus der herben Klage eines Gebildeten über die grobe Lithographie, die man ihm zugeſchickt habe. Ref. hat das Probeblatt des Seitenſtückes zur Cornelia „*Cato der Aeltere*“, nach *Wächters* Bilde, gleichfalls von *Rahl* radirt, welches demnächſt den Vereinsmitgliedern zukommen ſoll, geſehen, und er hofft, daß durch dieſe gelungenere Arbeit die Unzufriedenen beruhigt, zudem aber durch die lithographirte Zeichnung von *Heinzmann* nach dem großen landſchaftlichen Gemälde von *Steinkopf* „*die Capelle auf dem Rothen Berge*“ hoch erfreut ſeyn werden. Herr *Heinzmann*, welcher die Palikaren von Peter Heß mit hoher Vollendung auf Stein übertragen, hat im verwichenen Sommer auf die von dem Ausſchuſſe des Vereines eingeholte Genehmigung des königlichen Beſitzers im Lokal der Kunſtſchule zu Stuttgart ſeine Zeichnung des herrlichen Bildes gefertigt, und wir dürfen mit dem Schluſſe dieſes Jahres der Beendigung des Druckes und ſonach der Vertheilung der Lithographie entgegenſehen.

Wenn man die Anzahl der im Locale des Kunſtvereines aufgeſtellten Ankäufe nach den verſchiedenen Kunſtfächern, welchen ſie angehören, eintheilt, und nach ihrer inneren Bedeutung ſowohl, als nach dem Grad ihrer formellen Leiſtung würdigt; ſo läßt ſich in der That ein erfreuliches Reſultat inſoferne gewinnen, als von Seiten der künſtleriſchen Erfindung und Auffaſſung nicht wenige ausgezeichnete Bilder, in Hinſicht auf vollendete Ausführung einige ſich vorfinden, welche dem höhern Zwecke, den die Kunſtvereine nie aus dem Auge verlieren ſollten, entſprechen, nämlich den Kunſtſinn unter dem größeren Publikum zu wecken, zu heben und zu läutern. Es iſt vor Kurzem im Kunſtblatte über die Genregemälde von *Pflug* in Biberach, welche auf der jüngſten Stuttgarter

Kunſtausſtellung zu ſehen waren, Bericht erſtattet worden. Von dieſen hat der Württembergiſche Kunſtverein den „Bänkelſänger“, die „Hauswaſche“, die „Spieler“ und die „Tanzpartie“ angekauft. Dazu iſt ſpäter ein neues Bild deſſelben Meiſters erworben worden: „Die Zeitungsleſer“, welches in einer Bauernſchenke den Ortspfarrer, von Gäſten jedes Alters und Standes umringt, darſtellt, wie er ein Zeitungsblatt vorlieſt und durch die vorgeleſene Nachricht die Verſammelten theils in Schrecken, theils in eine tiefe Betrübniß verſetzt. Es koſtet Mühe, zu errathen, welche Zeitungsnachricht eine Geſellſchaft von Bürgern und Bauern auf dem Lande in ſolches Staunen und Zagen fortreißen möge, wie wir es hier auf den Geſichtszügen des Alters und der Jugend ausgeſprochen finden. Etwa der Tod des geliebten Regenten, dem ein unwürdiger Sohn nachfolgt? Dieß würde nicht der Pfarrer aus der Zeitung, ſondern der Schulze aus amtlicher Kundmachung mittheilen, oder ein Neuigkeitskrämer, ein Bote u. ſ. w. ausſtreuen. Etwa eine neue Steuer, von der Landſchaft bewilligt? Oder die zuverläſſige Vorbedeutung oder definitive Ankündigung eines Krieges, der über die Gränzen hereinbrechen wird? Dann würde wohl auf der einen Seite Schrecken und Niedergeſchlagenheit, auf der andern gewiß auch Unmuth, trotziger Widerſpruch, drohende Mienen und Bewegungen hervortreten müſſen. Doppelt unrichtig wäre dann dieſe Auffaſſung des Bildchens, wenn der Gegenſtand der Vorleſung die unruhigen Bewegungen in benachbarten deutſchen Staaten, die Verſuche des Bauernkrieges, ſeyn ſollten. Aber dagegen ſpricht auch die frühere Zeit der Entſtehung des Gemäldes. Doch hat der Maler etwas Aehnliches darzuſtellen beabſichtigt. Denn auf dem Zeitungsblatte, welches der Paſtor vor ſeine Augen hält, ſteht etwas von den Ordonnanzen in Paris. Was hat er ſich aber dabei als Urſache der Bekümmerniß ſeiner ſchwäbiſchen Bauern gedacht? Beſtürzung über etwas, was dem Ideenkreiſe und den Verhältniſſen jener Leute fern liegt? Und wenn auch mit Recht, ſo gehört die Niedergeſchlagenheit wenigſtens nicht auf alle Geſichter. Eine Mannigfaltigkeit der Eindrücke jenes Weltereigniſſes darzuſtellen, war die Aufgabe des Künſtlers; und ſomit iſt in doppelter Hinſicht ſeine Auffaſſung der Idee verfehlt anzuſehen. Dadurch ſoll übrigens nicht auch Das geſagt werden, daß die einzelnen Figuren und Gruppen ſeines Gemäldes der Natürlichkeit und der angemeſſenen Ausführung ermangelten, wiewohl es auch in dieſer Beziehung den Spielern und der Tanzpartie nachſteht. Indem wir den vorſtehenden Tadel ausſprechen, unterlaſſen wir es doch nicht, diejenigen Leſer dieſer Anzeige, welche den früheren Bericht über Pflug im Kunſtblatte No. 81 und 82 dieſes Jahres nicht kennen, auf deſſen Erörterung der rühmlichen Vorzüge dieſes Genremalers zu verweiſen. Außer den fünf Bildern von Pflug befindet ſich in dem Vorrathe des Kunſtvereins ein kleines niedliches Genregemälde von Göſer in Biberach, welches eine häusliche Scene in der Stube eines Wagners ſo anſprechend als einfach giebt und in Hinſicht der Malerei zu ſchönen Hoffnungen berechtigt.

So ungerecht es iſt, irgend einem Zweige der Kunſtthätigkeit ſeine äſthetiſche Bedeutung abſprechen und dadurch das Ganze des Kunſtgebietes etwa nur auf ein einzelnes Feld beſchränken zu wollen, ſo gewiß iſt es dem denkenden Kunſtfreunde Bedürfniß, in dem Reigen ihrer Schweſtern zuerſt auf die hiſtoriſche Kunſt zu merken, in welcher ſich die höchſten poetiſchen Anforderungen und die tiefſten pſychologiſchen Beziehungen vereinigen. Eine Kunſtſammlung, welche an Erzeugniſſen dieſes Bodens arm wäre, würden wir vorzugsweiſe unvollſtändig und dürftig nennen. Dem Württembergiſchen Kunſtverein aber iſt das Glück geworden, ſchon in ſeiner erſten Lebensperiode mehrere Werke von Wächter u. A. zu gewinnen, welche ihn wahrhaft bereichern. Mag anderswo mehr das Talent einer gelungenen und glänzenden Darſtellung ſich hervorthun, in Hinſicht der hiſtoriſchen Compoſition dürfen wir gewiß jede Vergleichung aushalten. Dieß auszuſprechen und zugleich es durch eine kurze Aufzählung und Schilderung der merkwürdigſten Ankäufe im hiſtoriſchen Fache zu belegen, iſt zuvörderſt die Tendenz der gegenwärtigen Anzeige.

Von Eberhard Wächter befinden ſich hier vier Bilder. Strenghiſtoriſch ſind „Cimon“ und „Andromache“. Jenes ſtellt den Sohn des Miltiades dar, wie er ſich in das Gefängniß begeben hat, damit der Leichnam ſeines Vaters ehrlich beſtattet werden möge. Zwei Sklaven tragen den todten Helden, in deſſen Angeſichte durch allen entſtellenden Kummer über den Undank des Vaterlandes die hohe Würde nicht erloſchen iſt. Ein dritter Sklave geht dem Leichnam zur Seite und trägt den Speer und Schild, mit dem Lorbeer des marathoniſchen Siegers. Links von dieſer Gruppe ſteht Elpinike, Cimons Halbſchweſter und Gattin, in tiefſter Betrübniß; eine alte Dienerin iſt um ſie beſorgt und der umherſtehenden Gerichtsdiener einer deutet nach dem Lorbeer des unſterblichen Vaters, um die Trauernden zu beruhigen. Auf der andern Seite ſteht eine obrigkeitliche Perſon an der Thür des Kerkers, die Fortſchaffung der Leiche ordnend. Nach vornen aber ſitzt Cimon auf der ſteinernen Bank, an welcher zuvor ſein Vater war angefeſſelt geweſen, und bietet dem Schließer willig ſeine Arme dar, Haupt und Bruſt in unwillkührlicher Sehnſucht nach dem Todten, den ſie ſo eben hinaustragen wollen, gewendet; obwohl er nicht vermag, das Haupt aufzurichten und noch einmal die geliebten blaſſen Züge in's Auge zu faſſen. Es liegt auf dem ganzen Bilde ein großer Ernſt und eine claſſiſche Ruhe. Die Anordnung des Ganzen iſt überaus harmo-

Digitized by Google

niſch, der Ausdruck in den Köpfen und in den Bewegungen wahr und natürlich; auch im Colorit, wie in der Zeichnung, gehört dieſes Gemälde zu den gelungenſten des Meiſters. Aber noch anziehender möchten wir die „Andromache an Hektors Urne“ finden. Gebeugt über ihren lieblichen Knaben, der mit harmloſer Zärtlichkeit ſein Auge zu ihr erhebt, ſitzt die junge, ſchöne Wittwe auf der Bank, die von dem Säulengeſtell der Urne vorſteht. Sie gewahrt nicht in ihrem einzigen Schmerze, wie hinter ihr zwei Schweſtern, darunter unverkennbar die prophetiſche hohe Caſſandra, ſegnende und beſchwörende Hände zu dem Aſchenkruge des trojaniſchen Helden emporrichten. Die Wärterin des Aſtyanax ſitzt auf der hinteren Seite der Bank und der alte Sklave mit dem äskulapiſchen Stabe ſieht mit theilnehmendem Ernſte in die Trauerſcene. Rechts aber ſitzt Hecuba am Boden, das greiſe Haupt auf ihre Arme geſtützt, indeß ihrer jüngeren Töchter eine neben ihr ſtehend das ſchöne blonde Haupt in die rechte Hand niederſenkt und mit der Linken ſich leicht an die Mutter lehnt. Dieſe einfache und großartige Compoſition kann eine tiefe Wirkung auf empfängliche Gemüther nicht verfehlen. Der Gegenſtand iſt dem vorigen Bilde verwandt; und doch, wie verſchieden ſpricht ſich der Familienſchmerz und die patriotiſche Wehmuth aus. Dort iſt Cimon von allem Lebenden abgewendet und nur zu dem Todten, auch zu dieſem jedoch nur mit niedergeſchlagenen Augen hingekehrt; hier umfaßt Andromache in dem ſpielenden heitern Kinde das lebende Vermächtniß und theure Bild des großen Geſtorbenen, indem ſich Hecuba ſtill und ſtarr in ihren unerhörten Gram verſenkt. Dort muß der Waffenträger eine freundliche Miene unter ſeiner ſtolzen Bürde zeigen, und die Bekümmerten laſſen ſich durch den Sklaven zur Ruhe weiſen; hier ſteht die Seherin von Troja in der Mitte des Bildes hehr und herrlich und auf ihren verklärten Zügen iſt es geſchrieben, wovon die prophetiſchen Lippen überfließen werden. Es liegt in dieſem Angeſichte ein Ausdruck, der nicht blos den nahen Untergang der von Hektors Arm bisher vertheidigten Stadt weiſſagt, ſondern ein ſchönes Loos des jählings Geſtorbenen im Lande der Unſterblichen und eine gerechte Lenkung der Dinge durch die Hand der Götter ahnt. In einzelne Köpfe, namentlich der Andromache, Hecuba und der zurückſtehenden Jungfrau, hat der Meiſter die höchſte Wahrheit gelegt. Ungemein ſchön ſind ferner die einzelnen Gruppen, insbeſondere die von Andromache und Aſtyanax, ſowie die von Hecuba und ihrer jüngeren Tochter. Dadurch wird aber die Totalität des Eindrucks der ganzen Scene nur noch mehr gehoben. Die Vertheilung der Farben im Coſtüme iſt herrlich.

Von mythologiſchem Inhalte ſind die beiden andern Bilder von Eberhard Wächter. Irene ſitzt auf einem Wolkenthrone über Felſenhöhen; in der Linken hält ſie den Oelzweig empor, mit der Rechten ſtreut ſie Aehren nieder Auf der einen Seite ſitzt ein Genius auf dem Füllhorn und drückt ſich ſelbſt einen Roſenkranz auf die Stirne. Auf der andern Seite küſſen ſich zwei Genien, während im Hintergrunde Eris mit geſchwungener Fackel durch düſteren Nebel entflieht. Dieſe Allegorie, welche ſich ganz in dem gewohnten Kreiſe der Antike bewegt, iſt in ihrer neuen Auffaſſung klar und anſprechend. In Zeichnung und Malerei möchte ſie hinter dem Werthe der beiden vorgenannten Bilder zurückſtehen. — Ein anderes allegoriſches Bild iſt um dieſelbe Zeit mit dieſer Irene aus dem Pinſel E. Wächters hervorgegangen, die griechiſche Muſe auf den Trümmern von Attika, nunmehr ein Beſitzthum Danneckers. Hier iſt in Geſtalt und Miene die Klage der Kunſt über ihre Denkmale in dem ſchönen Hellas voll tiefer Bedeutung und mit hoher Grazie ausgeprägt. Zugleich iſt dieſes Bild, auch in landſchaftlicher Beziehung, vortrefflich gemalt. — Das weitere Bild, welches dem Kunſtverein angehört, iſt der Flußgott Meles. An dem Geſtade dieſes Fluſſes unweit Smyrna war nach einer alten Sage Homer geboren. Das Flüßchen iſt nicht fern von der Meeresküſte entſprungen und nimmt daher einen kurzen Lauf. Demzufolge nun hat der Maler am Meeresſtrande die ſchöne Geſtalt des Gottes dargeſtellt, am Hügel ruhend, wie er mit ſeiner Linken den Raſen leicht auftritt und daraus die friſche Quelle ſich durch die ausgeſpreizten Finger der Rechten ſprudeln und ſpielen läßt. Daß die Quelle mit melodiſchem Klange dem Boden entſteige, wird durch die Annäherung zweier Nereiden auf Delphinen angedeutet. Crocus und Hyazinthen ſproßen um den Quell hervor. Der Eindruck dieſes Bildes, in welchem eine ſolche Mannigfaltigkeit und Lieblichkeit poetiſcher Ideen zuſammengedrängt iſt, kann nicht anders als gefällig ſeyn. Wenn auch die Zeichnung des Flußgottes nicht allen Forderungen einer ſtrengen Kunſtkritik Genüge leiſtet; ſo iſt die Anordnung des Ganzen, der heitere Ton und die Anmuth des Colorits zu loben.

Der Verein, welcher einen Wächter unter ſeine Verkäufer zählt, kann in der That ſeine ſchöne Aufgabe, wahren Kunſtſinn, tiefes Gefühl für die in mythologiſche Form oder geſchichtliche Darſtellung eingekleideten höheren Ideen des Menſchenlebens unter ſeinen Theilnehmern zu befördern, nicht genügender löſen, als wenn er vorzugsweiſe auf die Hervorbringungen dieſes mit ſo reicher Poeſie und zartem Sinne begabten Meiſters achtet und dieſelben zu verbreiten ſucht. Nicht ſelten haben für ſolche Bilder diejenigen am meiſten Sinn, welche unter den tauſend nächſten Bedürfniſſen des Tages keine Beſtellung wagen können, und es iſt daher von Herzen zu wünſchen, daß die Verlooſung ſie an den rechten Mann bringe.

Ein großes Bild von C. Leybold hat dieſer Künſt-

Digitized by Google

ler die Nymphen betitelt.*) Zwei Jägerinnen vom Gefolge der Diana haben ſich im Abendſchein an einem Bache niedergelaſſen und ihr Geſchoß und den erbeuteten Adler ſeitwärts gelegt. Die Aufmerkſamkeit Beider iſt auf ein Fiſchchen gerichtet, das in dem ſpiegelklaren Waſſer des Baches über Kieſeln hingleitet. Die vordere Blonde zeigt es der zurückſitzenden Braunen. Beide ſind unbekleidet und haben nur mit einem Mantel, jene mit einem blauen, dieſe mit einem rothen, ihre Beine umſchlungen. Im Mittelgrunde wird man eine dritte Nymphe gewahr, welche, gefolgt von ihrem Hunde, im Jagen begriffen iſt. Ein hohes Gebirg im Hintergrunde ſchließt die nur leicht unterbrochene Ruhe des Bildes, das man, ohne die Jägerin im Mittelgrunde, verſucht werden möchte, ein mythologiſches Stillleben zu nennen, wenn nicht die Jagdgeräthe der beiden Schönen an einen wilden und rauhen Beruf erinnerten. Vor allem iſt die Ausführung dieſes Gemäldes zu rühmen, auf welche der durch ſeine Porträts weitberühmte Künſtler nicht nur den gewohnten Glanz und Reiz ſeines Pinſels, ſondern auch allen Fleiß der Naturtreue verwendet hat. Die beiden lebensgroßen weiblichen Figuren ſind insbeſondere im Nakten mit ſchöner Wahrheit dargeſtellt; ebenſo ſind auch die Mäntel gelegt, obwohl Umfang und Schwere dieſer Gewänder ſich mit dem Berufe von Begleiterinnen der Jagdgöttin nicht leicht vertragen möchte, was auch das Coſtüm der dritten Nymphe im Mittelgrunde des Bildes zu bethätigen ſcheint. Die Körperformen der blonden Jägerin — namentlich Hals und Bruſt — ſind in lebendiger Jugendfriſche durch Zeichnung und Colorit gehalten; durch ſeine Laſuren hat der Maler jene roſige Caenation bewirkt, welche früher in ſeinem unübertroffenen Porträt der Herzogin Pauline von Naſſau durch ihre hohe Naturwahrheit die allgemeinſte Bewunderung auf ſich gezogen hatte. Was aber die charakteriſtiſche Anmuth des Kopfes und die Ungezwungenheit der Bewegung betrifft, ſo möchten wir der zweiten braunen Nymphe vor der erſten den Vorzug ertheilen. Hier iſt in Blick und Geſichtszügen Naivetät und Munterkeit ausgedrückt, und das Vorlehnen des Körpers und die unwillkührliche leichte Senkung der Unterlippe wird durch die auf den Fiſch im Bache gerichtete Aufmerkſamkeit genugſam motivirt. Die Haare ſind mit beſonderer Schönheit an beiden Köpfen behandelt. Vortrefflich iſt aber auch die landſchaftliche Umgebung, der Raſen, auf welchem die Nymphen ruhen und dem zu ihren Füßen liebliche Blumen entſprießen, der helle, muntere Bach, der an ihnen vorüberrauſcht und ihnen — man möchte ſagen — beinahe ſichtbar ſeine erfriſchende Kühle zuweht; das Fiſchchen, das recht deutlich unter den klaren leichtbeſchäumten Wellen hinſchwimmt, — ebenſo Baum und Gebirg im Hintergrunde. — Die Idee des Bildes, rein idylliſcher Art, Abendruhe mit harmlos leichter Unterhaltung, tritt aus der einfachen Anordnung und Haltung der Gruppe deutlich hervor. Dieſe Idee unangemeſſen zu nennen oder gar unbedeutend, wäre unbillig und würde in der Conſequenz zu Verwerfung einer großen Anzahl der lieblichſten und gelungenſten Genrebilder, unter welche, ſeine mythologiſche Form abgerechnet, dem Gegenſtande nach auch dieſes Gemälde zu rechnen iſt, führen. Der wahre Dichter kann auch eine gewöhnliche Stimmung in eigenthümlicher Weiſe zum Lied erheben, der ächte Künſtler wird auch eine an und für ſich unbedeutende Scene in anſprechender Beziehung vortragen. Hier zumal wird das Hervortreten von Heiterkeit, Naivetät und Unſchuld an ſchönen weiblichen Geſtalten das Ganze charakteriſiren; nur wenn eine plumpe Auffaſſung, fade Handlung, lüſterne Darſtellung nachzuweiſen wäre, müßte man die Arbeit verfehlt und verwerflich nennen. Das Einzige, was wir in Hinſicht der Compoſition und Darſtellung an dieſem Werke ausſetzen möchten, iſt das, wie uns dünkt, unverkennbare Mißverhältniß zwiſchen der anſpruchloſen Idee und dem bedeutenden Umfange des Bildes. Es kann derſelbe poetiſche Gedanke, der in einer oder zwei kurzen Strophen ſeine volle Sprache findet, um Gemüth und Phantaſie des Leſers zu entzücken, durch ein längeres Gedicht, wenn auch nicht verwiſcht oder ſeiner Schönheit beraubt werden, doch von dem Eindrucke der unmittelbaren Anmuth und Friſche, welchen die gedrängtere Darſtellung gewährt, verlieren. Aehnliches iſt bei den Schilderungen durch die bildende Kunſt der Fall. (Der Beſchluß folgt.)

*) Dieſes Bild war im Locale des Vereins ausgeſtellt und zum Verkauf angeboten, iſt aber, weil die Aufſtellung und Vollendung ſpäter geſchah, als nach den Statuten zur Aufnahme in die Sammlung der jetzigen zu Ende gehenden Verwaltungsperiode erforderlich war, der nächſten Periode zu erwerben überlaſſen worden. Wir erfuhren ſolches, nachdem obige Anzeige ſchon geſchrieben war, laſſen jedoch auch jetzt unſere Schilderung und Beurtheilung hier ſtehen, aus dem beſonderen Zwecke, weil in einem Lokalblatte zu Stuttgart eine den Werth des Gemäldes unbegreiflicher Weiſe herabſetzende Critik erſchienen iſt, welcher gegenüber die altera pars verpflichtet iſt, auch ihre Stimme abzugeben.

P a r i s.

Der Moniteur enthält einen Bericht des Miniſters des Innern vom 25. Oct. an den König, worin er die Wichtigkeit der vielen alten, aus allen Epochen der franzöſiſchen Geſchichte zurückgebliebenen Denkmäler in Frankreich in hiſtoriſcher Hinſicht geltend macht, und auf die Anſtellung eines Generalinſpektors derſelben mit 8000 Fr. jährl. Gehalts, ohne die Reiſekoſten, anträgt. Der König hat dieſen Antrag genehmigt und die betreffende Stelle dem Hrn. Ludwig Vitet übertragen.

Digitized by Google

N°. 99.

Kunſt-Blatt.

Dienſtag, 14. December 1830.

Ueber die Ankäufe des Würrtembergiſchen Kunſtvereines in Stuttgart.

(Beſchluß.)

Die einfache, gemüthliche, ſcherzhafte Erfindung eines Genrebildes oder einer ländlichen, idylliſchen Scene fordert einen kleineren Raum, als der tiefere Gedanke und die vielſeitigere Compoſition einer im engeren Sinne hiſtoriſchen Begebenheit oder allegoriſchen Gruppe; ſie wird den kleineren Raum ausfüllen, während ſie durch den größeren ſich ſelbſt, wir möchten ſagen, über Vermögen und Gebühr muß ausdehnen laſſen, während ihr hierdurch eine Bedeutung, die ſie ſelbſt nicht behaupten wollen kann, zugetheilt zu werden ſcheint. Aus dieſem Grunde ſind wir der Meinung, das ſchöne Leybold'ſche Bild wäre in Rückſicht auf die Bedeutung der Idee gelungener, wenn die Figuren nicht in Lebensgröße, ſondern etwa nur in der Hälfte derſelben gehalten wären. Aber, indem wir dieſe Meinung niederſchreiben, drängt uns unſer äſthetiſches Gewiſſen auch das andere Geſtändniß ab, daß Leybold, wenn er, ſo wie wir wünſchen, die Idee für den Umfang des Bildes mehr hätte maaßgebend wirken laſſen, in dieſem Falle verhindert worden wäre, das ihm und grade ihm ſo eigenthümliche Talent der Ausführung in Form und Färbung mit der Vollendung, welche wir nun an dem Gemälde bewundern müſſen, zu entfalten. So iſt auf dieſer Seite der Tadel zugleich ein Lob, während auf der andern mit dem Lob ein Bedauern müßte verbunden werden.

Ein der vaterländiſchen Geſchichte entnommenes Bild „Ulrichs Tod in der Schlacht bei Döffingen“ iſt von Bernhard Neher aus Biberach, derzeit in Rom, angekauft worden. Die Figuren ſind in Halblebensgröße. Auf einem Eichenſtumpfe liegt über dem Kriegsmantel das Haupt des im Kampfe gefallenen jungen Graven, der todte Körper iſt offen hingeſtreckt. Grav Eberhard der Greiner kniet in ſeiner vollen Rüſtung und purpurnem Mantel zur Seite des todten Helden und hält ſeine beiden Hände vor die Augen, mit welchen er den Leichnam ſeines Sohnes hatte ſehen müſſen. Zwei Diener des Gefallenen drängen ſich herbei, von welchen der Eine ſich über die theure Geſtalt des Jünglinges herlegt und deſſen Linke mit Küſſen bedeckt, der Andere die Arme in verzweiflungsvoller Klage aufgehoben hat. Rechts vor dieſer großartigen Gruppe ſtehen die Ritter, der Grav von Oettingen, Burggrav Friedrich von Nürnberg und Grav Gerhard von Kirchberg, letzterer mit dem pfälziſch-heidelbergiſchen Banner als Anführer dieſer Völker. Hinter dem Todten und ſeiner nächſten Umgebung, im Mittel des ganzen Gemäldes, ſind drei Edelknaben mit Fakkeln, links davon ein Fahnenträger und zwei gemeine Söldner, von welchen der eine, verwundet, von dem andern auf das ſchwere Opfer des ſiegreichen Tages hingewieſen wird. Im Hintergrunde rechts ziehen die Reiſigen aus der Schlacht. Links ſteht der Kirchhof mit der Capelle, um welche der eigentliche Kampfplatz liegt. Es kommt von dorther ein Biſchoff mit ſeiner geiſtlichen Begleitung, um den Gefallenen von der Wahlſtatt nach dem Kirchlein abzuholen. In der Mitte des Hintergrundes liegt das Dorf Döffingen. Es iſt ſchon Nacht, während die fernen Höhen von dem Untergange der Sommerſonne noch dunkelroth, wie im Widerſcheine der blutigen Schlacht, herüberleuchten. — Welchem Kenner deutſcher Poeſie ſtünde nicht bei dieſer Schilderung das Gedicht von Uhland vor der Seele? Und wer den tieferen Zuſammenhang dieſer Geſchichte von Ulrichs Heldentode kennt, wer von dem früheren Haß des alten Eberhard gegen den als Feigling verachteten Sohn und von dem Eifer des Sohnes, durch Kriegsehre des Vaters Liebe wieder zu erkaufen, weiß, der wird in der Kataſtrophe des Verhältniſſes, welche das Bild von Neher uns vergegenwärtigt, in dem Sieg und Tode des jungen Graven, in der Durchdringung von Freude, Beſchämung, Schmerz und Jammer in dem alten Heldenherzen des Greiners, die hohe tragiſche Bedeutung nicht verkennen. Dieſen tragiſchen Ernſt hat auch der junge patriotiſche Künſtler ſeinem Werke aufgedrückt, und wir finden dieß nicht blos überhaupt in ſeiner Anſchließung an die Einfalt und Würde der altdeutſchen Schulen, ſondern vorzüglich in dem Charaktervollen ſeiner Köpfe. Eine ſchöne jugendliche Geſtalt iſt der ausgeſtreckte Leichnam des gefallenen Ulrich, namentlich im Haupte liegt der Zug des He-

Digitized by Google

ken. Kräftig und edel ſind die Ritter und Krieger, lieblich und rührend die Edelknaben und die vom Schmerze gebeugten Diener. Man lieſt in allen Geſichtern und in jedem auf eigenthümliche Weiſe, den gemeinſamen Kummer. Und das alles iſt mit der Sorgfalt eines Schülers von van Eyck ausgeführt und das Colorit der Köpfe, die Färbung der Coſtüme in einer friſchen kräftigen Wahrheit gehalten. In Betreff der Anordnung des Bildes möchte man allerdings wünſchen, daß das ſymmetriſche Verhältniß nicht ſo gar ängſtlich wäre beobachtet worden, indem drei um den Todten zunächſt klagen, ferner drei Ritter, drei Pagen, drei Söldner im Kreiſe von einander geſondert ſtehen. Die Geſtalten ſind zwar nicht ohne Mannichfaltigkeit und Abwechslung, auch bilden die zwei Söldner links eine lebendige Gruppe. Allein im Ganzen ſind es doch allzuviele Parallellinien und zu gleichmäßige Claſſificirung, als daß wir die Compoſition in dieſer Hinſicht genügend finden könnten. Auch iſt Einzelnes durch die Annäherung an den altdeutſchen Malerſtyl zu ſteif geworden, wie z. B. die knieende Geſtalt des alten Eberhard. Anderes, wie das Coſtüm des verwundeten Söldners, iſt ein Anachronismus. Die Malerei des Landſchaftlichen ſteht in ſehr ungleichem Verhältniſſe zu der der Figuren und überhaupt des Vordergrundes. Wir ſprechen dieſen Tadel frei und offen aus und hoffen, daß er mit derſelben Liebe, mit welcher er gegeben wird, aufgenommen werde. Wer im einundzwanzigſten — ſage: einundzwanzigſten Lebensjahre ſchon ſo Bedeutendes nach Idee und Darſtellung leiſtet, der hat das Vorrecht, daß man ihm genau ſeine Leiſtungen unterſucht und das Kleinſte, was noch der Durchbildung und Berichtigung bedarf, ehrlich rügt, damit er mit dem reichen Pfunde, das ihm verliehen iſt, immer Vollkommneres und Reineres hervorbringe. Wie verlautet, iſt Neher gegenwärtig in Rom in der Fertigung eines Bildes begriffen, welches auch in Bezug auf die Anordnung den Anforderungen der höheren Kunſt weit mehr, als ſein Tod Ulrichs entſprechen ſoll. Es freut uns, zu vernehmen, daß wir uns in unſeren Erwartungen nicht täuſchen werden.

Ulyſſes und die Sirenen iſt gleichfalls die Arbeit eines jungen talentvollen Künſtlers, Bruckmann von Heilbronn. Die bekannte homeriſche Fabel iſt in ihrer richtigen Bedeutung aufgefaßt. Die gefährlichen Weiber ſitzen, ſpielen, ſingen am Inſelſtrande und ſtrecken ſehnſüchtige Arme mit begierlichen Blicken hinaus nach dem vorüberfahrenden Schiffe, auf welchem Alle, auſſer Ulyſſes, um die Ohren verbunden ſind, dieſer aber an den Maſt gefeſſelt iſt und die Stricke zu zerreißen ſucht. Die Anordnung des Bildes iſt lobenswerth. Die verderblichen Schönen ſind in der ihnen entſprechenden Situation und Bewegung gehalten, und die Todtenbeine zu ihren Füßen, wohin aber der Blick der Reiſenden nicht gelangt, vergegenwärtigen die ſchrecklichen Folgen ihrer Liebe und bringen den eigenthümlichen moraliſchen Sinn des Mythus deutlich vor das Auge. Auch iſt die Handlung auf dem Schiffe ſo mannichfaltig, als ſie bei den gegebenen Bedingungen irgend dargeſtellt werden kann. Das Talent der Compoſition iſt dem ſtrebenden Jünger der Kunſt gewiß nicht abzuſprechen. Dazu kommt ein lebendiges und ſchönes Colorit. Aber nicht allein in der Zeichnung hat er ſich mehrerer Fehler ſchuldig gemacht; denn die Sirenen haben Grenadierslänge, die Figuren auf dem Schiffe ſind zum Theil ſteif und hart, das Schiff ſelbſt ſitzt auf einer Sandbank oder ſteht in blauem Grunde, denn an ein Hinrudern durch bewegte Wellen, an ein Getragenwerden der Laſt von der Stärke des Elementes iſt dabei nicht wohl zu denken. Wie uns ſcheint, ſo tritt auch aus der Geſtalt und Haltung der Göttinnen die Sinnlichkeit in einem Grade hervor, welcher dieſe Darſtellung ſchon an und für ſich aus dem Gebiete künſtleriſcher Gebühr heraustreten läßt, *) unſeres Erachtens aber namentlich auch für die weitergehenden Zwecke des Kunſtvereins ungeeignet macht. Mag immer die Tendenz, ſinnlich zu reizen, bei Schilderungen des Gemeinmenſchlichen ferne ſeyn; mag ihnen ſogar, wie hier die Gerippe und Knochen andeuten, eine moraliſche Belehrung zum Grunde liegen: ſo iſt die auch nur einigermaßen lüſterne Darſtellung lüſterner Weiber für den reinen Sinn widerlich, für den ſchwankenden und unreinen eine, wenn auch von dem Künſtler durchaus nicht beabſichtigte, Lockſpeiſe des Verderbens. Man wird freilich dawider fragen: ſind die Sirenen demnach kein würdiges Object künſtleriſcher Behandlung? Man wird das bekannte Urtheil über die Sirenen von E. Wächter wiederholen, dieſe ſeyen keine Sirenen, ſondern Grazien. Allein wir halten uns an das Geſetz, daß der Pinſel für das Auge nur mit Vorſicht dasjenige ſchildern darf, was die Poeſie in unſichtbaren Bildern mit größerer Freiheit und ohne Gefahr ausſprechen kann. Und geſetzt auch, es wäre der Wunſch des Liebhabers, auch aus der niedern Sphäre der Erſcheinung die Sirenen auftreten zu laſſen, mit dem edleren Kunſtſtreben vereinbar; ſo finden wir den Ankauf ſolcher Darſtellungen mit dem auf Förderung des reinen Kunſtſinnes im Volke gerichteten Zwecke der Kunſtvereine unverträglich. Welch ein Unterſchied zwiſchen dieſen Sirenen und Leybolds Nymphen!

Der junge Künſtler, dem wir zuerſt in dieſer Arbeit begegnen, wolle unſer Uetheil von der beſten Seite aufnehmen. Er hat ſich weniger im Süjet vergriffen, als in der Auffaſſung deſſelben geirrt. Fortgeſetztes Studium der Kunſt und ihres Zuſammenhanges mit den tieferen Ideen

*) Anders hat dieß Bild der Berichterſtatter über die Münchner Kunſtausſtellung angeſehen. Kſtbl. 1829 No. 93 S. 371.
Anm. des Herausg.

und Bedürfniſſen des Menſchenlebens wird ihn von ähnlicher Auffaſſung anderer Gegenſtände abhalten, indeß er ſein ſchönes Talent für harmoniſche Anordnung und lebendiges Colorit, in Verbindung mit vervollkommter Zeichnung, recht bald in neuen Leiſtungen erproben wolle.

Das letzte von den hiſtoriſchen Bildern, deren wir Erwähnung thun, iſt in Hinſicht der Compoſition und Darſtellung überaus erfreulich: Die Mähderin, nach dem Gedichte Ludwig Uhlands, von Strecker in Stuttgart. Bekanntlich iſt der Inhalt der Romanze dieſer: Marie, die Magd eines reichen Bauern, hat von ihrem Herrn, der ihre ſtille Neigung zu ſeinem Sohne erkannt, die heitere Zuſage erhalten, ſie ſolle, wenn ſie in drei Tagen die große Wieſe allein abgemäht habe, die Braut des Geliebten ſeyn. Sie geht ohne Säumen an die Arbeit. Sie bringt das Geſchäft ohne Aufenthalt noch vor dem geſteckten Ziel zu Ende. Aber nun erfährt ſie von dem hohnlachenden Herrn, daß ſie getäuſcht ward, und vergeht langſam in ihrem Schmerze. Das Mädchen iſt auf dem Strecker'ſchen Bilde dargeſtellt, wie ſie bei ſchon hereinbrechender Nacht und im Herannahen eines Sturmes, durch deſſen dunkle Wolken der Mond herabſcheint, ihre Senſe wetzt, um rüſtig an dem begonnenen Werke fortfahren zu können. Sie ſteht aufgerichtet und erhebt das Haupt nach oben, zu den Wolken aufſchauend und wohl noch weiter, zu dem Vater über den Wolken; in ihren ſchönen Zügen liegt halb Erſchöpfung, halb erneute Anſtrengung; Begeiſterung der Liebe, Erinnerung des gegebenen Verſprechens, Ausſicht auf die nahe Entwickelung ihrer Wünſche, auf die Erſcheinung der gehofften Wonne, — das Alles flammt durch die in ihrem ganzen Ausdruck geſteigerten Mienen und Blicke. Links iſt ein Birkenwäldchen, an welches die Wieſe ſtößt. Auf dieſer ſieht man ſchon die langen Reihen des gemähten Graſes liegen. Rechts iſt der Blick nach einem Bache, weiter zurück nach einem Kirchlein geöffnet und der Mond breitet über die ganze Landſchaft eine magiſche Beleuchtung aus. Der Widerſchein der Strahlen im Bache, an den Bäumen, auf Blumen und Gräſern, beſonders aber auf der Geſtalt und dem Geſichte des Mädchens macht einen ſo ſchönen als wahren Effect. Wir könnten uns wohl über Einzelnes, wie z. B. die unvollendete Form der Arme und Hände, die Art der Wolken, die Eleganz der Stoffe, in welche die Mähderin gekleidet iſt, aufhalten, weshalb dem Maler gerade in techniſcher Beziehung genaues Studium wohl mag empfohlen werden. An der Stellung des Mädchens finden wir jedoch nichts auszuſetzen, wie Andere, die ſie wegen der ausgeſpreizten Beine tadeln; denn wäre ſie anders, ſo wäre ſie minder wahr. Und daß ſie unſchön ſey, iſt ſchwerlich nachzuweiſen. Was uns aber am meiſten an dem Gemälde ergötzt, iſt die poetiſche Kraft des Künſtlers, die es verſchmäht, irgend eine vom Dichter ausgeführte Scene zu copiren, ſondern aus einer leichten Andeutung der Romanze ſich ſelbſt eine Scene hervorruft und ſo auch in Beziehung auf künſtleriſche Erfindung etwas Eigenthümliches von hohem Werthe ſchafft.

Im Rückblick auf die genannten hiſtoriſchen Bilder und in Erwägung, daß ſie beinahe zur Hälfte von jungen Künſtlern gemalt ſind, kann das Urtheil über die erſte Sammlung des Kunſtvereins nicht anders als günſtig ausfallen. Es iſt ein ſchönes Ergebniß, daß ſolche produktive Kraft in ſeinem Wirkungskreiſe vorhanden iſt, und eine eben ſo ſchöne Hoffnung, daß in dieſem Zweige der Kunſtdarſtellung talentvolle Männer auch künftig eine ihren Kräften und Wünſchen angemeſſene Beſchäftigung finden werden, während ſie ſich ſonſt ſo häufig andern Kunſtgebieten zuwenden müſſen, wenn ſie Beſtellung hoffen wollen.

Ein plaſtiſches Werk, Achill und Chiron, Basrelief in carrariſchem Marmor, von Ludw. Hofer aus Ludwigsburg, derzeit in Rom, ſchließt ſich an die bisherige Bilderreihe an. Der Jüngling ſteht vor dem bewaffneten Centaur und greift in die Leyer. Die Figur des Letzteren iſt ſehr lobenswerth. Eine geübte Hand giebt ſich in der Behandlung des Marmors, Studium der Natur in den Körperformen kund, obwohl die Haltung und Ausführung des Achill minder gelungen iſt. Durch das Ganze geht übrigens die Sicherheit eines kräftigen Geiſtes.

An Landſchaftgemälden iſt der Kunſtverein ziemlich reich geworden. Sie rühren von Müller aus Riga, Mayer von Heilbronn, Sauter in Aulendorf, Groß in Hall, Büttgen in Kirchheim, Riſt aus Stuttgart, Wagner aus Stuttgart und Dörr aus Heilbronn her. Der Preis wird allgemein zuerkannt dem von L. Mayer aus Heilbronn: Anſicht von Salzburg. Hier iſt bei einer ſehr glücklichen Wahl des Standpunktes die herrliche Gegend von Stadt und Gebirg am heitern Herbſtabende aufgenommen. Das ſchöne Verhältniß der Perſpective, die Beſtimmtheit des Fernen wie des Nahen in dem vom Abendſchein ausgehenden warmen Dufte, der auf den Zinnen der Stadt, an den Wänden des majeſtätiſchen Gebirgs, auf dem ſaftigen Grün der Wieſen im Mittelgrunde liegt, die Wahrheit des Baumſchlages, doch weniger im Vorder- als im Mittelgrunde, die einfache und doch dem Charakter des Ganzen ſo entſprechende Staffage, — vornämlich das Reine der Luft und die Friſche des ganzen Bildes erwirbt ſeinem Schöpfer ungetheilten Beifall. — Unter den Gemälden von Riga-Müller ſind vorzüglich die kleineren componirten Landſchaften ſowohl hinſichtlich der Kompoſition, die den geiſtvollen Beobachter der Natur des Süden verräth, als auch wegen der Wahrheit ſeines Colorits im Mittelgrunde und in den Fernen zu bemerken.

Digitized by Google

Eine Gegend bei Salzburg von Riſt, ſchon in früherer Zeit gemalt, beurkundet das Talent einer ſchönen Naturauffaſſung, und enthält auſſer einer trefflichen Behandlung des Baumwerkes und lebendiger Staffage eine warme Färbung; nur iſt zu bedauern, daß ein grünlicher Schein durch das ſonſt ſo gelungene Gemälde ſich durchzieht.

Drei Landſchaften ſind von Dörr gefertigt. Schloß Lichtenſtein mit einer Partie des Dorfes Hanſen am Fuße des Berges, Weinsberg mit der Weibertreue und die Kirche des Dorfes Uhlbach unſern Stuttgart zeichnen ſich ſämmtlich durch eine große Klarheit von Luſt und Landſchaft — worunter namentlich Weinsberg den hellen Sonnenſchein mit glänzendem Effect auf Bäumen und Sträuchern darſtellt —, durch Wahrheit in der Behandlung der Bäume, der übrigen Vegetation, des Waſſers u. ſ. w., vorzüglich aber durch herrliche Standpunkte der Auffaſſung, — dieß weniger bei Uhlbach, als bei den beiden andern Landſchaften — und durch eine liebliche Staffage aus. Wenn wir dem verehrten Meiſter, der ſich früher durch ſeine Mondſcheingemälde in Perſpective bekannt gemacht hat, einen Wunſch ausſprechen dürfen, ſo iſt es dieſer, in ſeinen Vordergründen den Baumſchlag weniger licht und leicht zu nehmen, ſondern mehr in volle Maſſen ihn zuſammenzuziehen, wodurch die Durchſichtigkeit, Klarheit und Beſtimmtheit des Uebrigen nur gewinnen kann.

Auch verdient wegen der ſchönen Klarheit des Colorits, wie wegen der intereſſanten Auffaſſung der Localität, ein Bildchen des jungen Malers Wagner in Stuttgart, Bauernhaus in Tyrol, mit Anerkennung genannt zu werden.

Groß in Hall hat in den Schlöſſern Waldburg und Rechberg, ſo wie in der Anſicht des Kloſters Anhauſen, Nettigkeit des Pinſels und die Gabe, anſprechende Standpunkte zu wählen, gezeigt. Sein Schönthal möchte wohl in Zeichnung und Colorit weniger genügen; wie kommt, ſo fragen wir namentlich, der Maler dazu, eine alte, wenigſtens doch über hundert Jahre alte Kirche von jeſuitiſchem Style in moderner Verblendung ohne den der maleriſchen Darſtellung ſo günſtigen Farbenwechſel alterthümlicher Mauern zu geben?

Sechs colorirte Landſchaftzeichnungen von der Hand des K. Hofkupferſtechers Seyffer haben das Verdienſt großer Naturwahrheit. Sie ſtellen ſämmtlich Waldpartien dar, haben jedoch eine ſchöne Mannigfaltigkeit. Die unverkennbare Gewandtheit der Behandlung giebt unter dem Scheine von Leichtigkeit dieſen Darſtellungen eine Originalität, die ihren Werth für den Kenner und wahren Freund der Kunſt erhöht.

Ich ſchließe dieſe Anzeige mit einem frohen Rückblick auf die bisherige Thätigkeit unſeres Vereins und den Reichthum ſeiner Erwerbungen. Aber den Wunſch kann ich um des gedoppelten hohen Zweckes willen, den die Geſellſchaft ſich vorgeſetzt hat, ſowohl in Beziehung auf Förderung des Kunſtſinnes, als in Hinſicht der Unterſtützung verdienter Künſtler und talentvoller Kunſtjünger, nicht unterdrücken, daß es allen Vereinen dieſer Art eine heilige Sache ſey, nur Gutes anzukaufen und nicht durch Mitleid oder andere Rückſichten Mittelmäßiges oder gar Schlechtes und Gemeines zu erwerben, wodurch weder der Kunſt noch ihren wahren Prieſtern geholfen ſeyn kann.

Stuttgart, Mitte des Oktobers 1830.

An die Redaction des Kunſtblattes.

Livorno, den 3. November 1830.

In der Hoffnung, daß es Ihnen nicht unangenehm ſeyn werde, über einen in Ihr Kunſtblatt vom 30. September 1830 No. 78 eingeſchlichenen argen Irrthum Nachweiſung zu erhalten, nehme ich mir die Freiheit, dieſe Zeilen an Sie zu richten. In jenem Blatte meldeten Sie die Auffindung der Statuen des Arnolfo Lapo und Philippo Brunelleschi von Luigi Pampaloni unter den Ruinen eines alten Platzes zu Florenz. — Wahrſcheinlich haben Sie dieſen Irrthum einem franzöſ. Blatte entlehnt, denn dieſelben enthielten ihn, wurden aber dafür von einer Florentiner Zeitung noch vor dem Erſcheinen Ihres Artikels tüchtig ausgelacht, denn die benannten zwei, wirklich äußerſt ſchönen und den Werken des Alterthums an die Seite zu ſtellenden Statuen wurden von Luigi Pampaloni, einem Florentiner, aus Auftrag des Staats, in dieſem Jahre vollendet und am vergangenen 23. Juni den Blicken des Volkes öffentlich gezeigt, enthüllt — (scoperte, welches Wort, das freilich auch neu aufgefunden heißen kann, in dem Florent. Zeitungsartikel: von ſeiner Hülle befreit bedeutete, von den franzöſ. Journalen aber in jenem erſten Sinn genommen wurde und dieſelben zu mehreren andern ganz grundloſen Behauptungen verleitete). Es that mir leid, daß Ihr Kunſtblatt eines ſolchen Irrthums beſchuldigt werden ſollte, weswegen ich mich nicht enthalten konnte, Ihnen dieſe Berichtigung zuzuſenden.*)

Mit ꝛc.

D. Algöwer,

Prediger der deutſchen Gemeinde in Livorno.

---

*) Wir bezeigen dem Hrn. Einſender unſern aufrichtigen Dank für die Berichtigung jenes aus franzöſiſchen Zeitungen in das Kunſtblatt übergegangenen Irrthums.

Red.

Digitized by Google

Nº. 100.

Kunſt-Blatt.

Donnerſtag, 16. December 1830.

Berliniſche Briefe über Kunſt und Kunſtſachen.

An den Herausgeber des Kunſtblatts.

Erſter Brief.

Berlin im Oktober.

Sehr gern, mein theurer Freund, entſpreche ich dem Wunſche, welchen Sie mir in Bezug auf Kunſt und Kunſtſachen in Berlin äußerten, und theile Ihnen mit, was ich in dieſer an Mitteln und Beſtrebungen reichen Stadt an Anſtalten und Leiſtungen auf dieſem Gebiete vorzüglich merkwürdiges gefunden habe. Ich kann aber nicht umhin, gleich mit der Bemerkung zu beginnen, daß ich mit nicht großer Erwartung gerade für dieſes Gebiet nach dem königlichen Sitze gekommen bin. Es hat ſich an vielen Orten in Deutſchland aus früher Zeit die Meinung erhalten, daß die nördlichen Gegenden unſeres gemeinſamen Vaterlandes, ſey es wegen des Geiſtes ihrer Bewohner oder ihrer Regierungen, obwohl ausgezeichnet in Wiſſenſchaft und wiſſenſchaftlichen Anſtalten, doch in der Kunſt wenig leiſten und ſogar wenig zu leiſten im Stande ſeyen. „Die Muſen und Grazien in der Mark“ galten bei Vielen auch als eine Verdammung der artiſtiſchen Anlagen und Beſtrebungen jener ſandigen Länder, und dieſe meinten, die letzten Markſteine deutſcher Kunſt ſeyen etwa in Dresden auf der Elbbrücke aufgeſtellt. Das fand ich nun anders. Und wenn jenes Urtheil in früherer Zeit mehr oder weniger begründet geweſen, ſo haben ſich Perſonen und Verhältniſſe ſo umgeſtaltet, daß es jetzo, wo man noch an ihm hängt, ein Vorurtheil geworden iſt, das denjenigen, die es hegen, leicht nachtheilig werden kann. Denn nichts iſt ſo ſehr dem Fortſchreiten hinderlich, als die Meinung, daß man auf der Bahn keinen Nebenbuhler im Wettlaufe nach dem Kranze zu fürchten habe.

Es war gerade die Zeit, wo die Kunſtausſtellung und das neue Muſeum dem Publikum waren geöffnet worden, als ich in Berlin ankam; und welche Theilnahme unter allen Ständen an den Erſcheinungen, welche hier die neue Kunſt, dort die Kunſt der früheren Jahrhunderte den begierigen Blicken in großer Fülle und Schönheit aufthat! Nicht etwa die blos ſehende und gaffende Neugierde bunter und gedrängter Maſſen, ſondern überall die deutlichſten Zeichen einer eben ſo gebildeten Einſicht als warmen Liebe für dieſe mannichfaltigen Schätze, eine allgemeine Freude über das, was hier die Weisheit und das Wohlwollen eines mit Recht verehrten Königs vereiniget, dort die Kunſtfähigkeit reichbegabter Zeitgenoſſen geleiſtet hat, und die Befriedigung eines lang und tiefgefühlten Bedürfniſſes. Der Eintritt in die Räume der Ausſtellung war nur gegen nicht ganz unbeträchtliche Gebühren offen, welche zur Unterſtützung junger Künſtler, deren Werke dieſe Ausſtellung beſonders zieren, verwendet werden; und doch war die lange Reihe ihrer Säle jeden Tag und zu jeder Stunde mit nie abnehmenden Schaaren höchſt aufmerkſamer Beobachter und verſtändig urtheilender Freunde der Kunſt angefüllt, und Niemand, welcher die Augen ebenſo für die Kunſtwerke wie für die lebendigen Umgebungen, zugleich aber auch die Ohren offen hatte, konnte ſich der Ueberzeugung verſchließen, daß er von einem die Künſte wahrhaft liebenden und richtig beurtheilenden Publikum umgeben ſey, welches in den vorliegenden Leiſtungen ſeiner Künſtler Genuß fand und durch ſeine Aeußerungen ihnen den Weg zu demjenigen zeigte, was noch zu erreichen ſey.

Ein Freund von mir, ſelbſt Künſtler von Auszeichnung und mit Berlin eine lange Reihe von Jahren vertraut, als ich ihm meine Wahrnehmungen und zugleich meine Ueberraſchung hierüber mittheilte, beſtätigte vollkommen aus langer Erfahrung, was mir in der erſten Stunde deutlich geworden war. Die Erſcheinung aber ſey keine einzelne, ſondern hänge mit andern und mit der allgemeinen Bewegung zum Beſſern zuſammen, in welcher Preußen begriffen ſey. Der Aufſchwung des öffentlichen Geiſtes in den großen Jahren von 1813 und 14 ſey für Preußen nicht eine vorübergehende Erſcheinung geweſen, und obwohl in den folgenden Jahren durch betrübenden Argwohn verdunkelt, habe er ſich doch nachher, als die Wolken ſich verzogen und man über ſich wieder in das Reine gekommen ſey, nur mit deſto größerer Energie entwickelt. Die Folgen davon zeigten ſich in allen Zweigen des Oeffentlichen und der Verwaltung, in der Ver-

Digitized by Google

mehrung der äuſseren Mittel, im Umſchwung des Handels, der Gewerbe, ebenſo wie auf dem ganzen Gebiete der Intelligenz und des artiſtiſchen Strebens. Dieſer allgemeinen, auch die Künſte umfaſſenden Bewegung zum Beſſern liege eine alle Zweige der öffentlichen Anſtalten umfaſſende Sorgfalt der Regierung zu Grunde, welche ihrer Seits überall von einem regen Beſtreben im Volke unterſtützt werde. Nicht nur die alten und bewährten Anſtalten für wiſſenſchaftliche Bildung ſeyen durch ſie verjüngt und gehoben, ähnliche Maaßregeln wie für die gelehrte Bildung und mit gleichem Erfolg ſeyen auch genommen worden, um das groſse preuſsiſche Kriegsheer in ſeinem ganzen Offizierſtand zu gründlicher Bildung und höherer Einſicht zu führen, Lehranſtalten für die Induſtrie zu gründen, und wie die Kunſt, ſo jene Gewerbe die mit ihr durch Bearbeitung von Metallen verkehren, oder auf höheren mathematiſchen Kenntniſſen und dem Maſchinenweſen beruhen, durch einen wahrhaft königlichen Aufwand zu heben und in Schwung zu bringen. „Die Künſte — fuhr er fort — „welche man früher nur als einen Luxus und als eine Sache der Mode betrachtete, weit entfernt allein zu ſtehen, oder für etwas zu gelten, was der Einzelne für ſich hat oder fördert, treten hier in den allgemeinen raſchen Betrieb aller auf Einſicht und geiſtiges Vermögen gegründeten Dinge als ein ergänzender Theil zu den übrigen, und dieſelbe Kraft, welche den preuſsiſchen Staat durchdrungen, bewegt und erhöht, hat ſich auch belebend und geſtaltend über die artiſtiſchen Beſtrebungen ausgebreitet. Was uns alſo hier umgiebt, iſt nur ein Theil eines groſsen in ſich engverbundenen Ganzen, gleichſam der höchſte Zweig eines in viele Aeſte ausgebreiteten Baumes, der ſich zugleich mit Knoſpen, Blättern und Früchten zu füllen begonnen hat.“ —

Noch eine Bemerkung füge ich dieſem erſten Briefe bey. Die Künſte, wo ſie in einem Volke feſt ſtehen und über den Wechſel des ſchwankenden Geſchmacks erhaben ſind, müſſen — mit Erlaubniſs unſerer hochachtbaren Artiſten ſey es geſagt — mit dem Handwerk auf mehr als eine Weiſe verkehren; was am Beſten dadurch geſchieht, daſs ſie ihrer Seits aus dem Gebiet ihrer Glorie etwas herabſteigen und das der Kunſt zugängliche Handwerk mehr zu ihnen erhoben wird. Peter Viſcher, welcher ſich als Rothgieſser auf ſeinen bewunderungswürdigſten Kunſtwerken in S. Sebaldus zu Nürnberg mit Schurz und Wams abgebildet, mag hier zur Erklärung und zum Symbol dienen. Ich unterließ nun nicht, meinen unterrichteten Begleiter nach der Art zu fragen, wie hier Kunſt und Handwerk verkehrten und was geſchähe, um jenen Verkehr zu beider Vortheil zu begründen und mannichfaltig zu machen. Auſser Mehrerem, was er aus dem Gebiet der Induſtrie und der Erfolge groſser und auf das Schöne gerichteter Gewerbe in dieſer Hinſicht zu nennen wuſste, überraſchte mich beſonders, was er von dem Gewerbinſtitut berichtete, das unter der überlegenen Einſicht eines reichbegabten Mannes, des Geheimen Rathes von Beuth, gegründet und mit königlicher Freigebigkeit unterhalten, der Induſtrie die geübteſten und unterrichtetſten Führer groſser Fabriken und Gewerbe, und hier dieſer Ausſtellung jene Fülle unvergleichlicher Guſsarbeiten, in denen die Schönheit der Formen mit der Vollkommenheit des Erzeugniſſes wetteifert, geliefert habe. In der That, was hier von bronzenen Figuren und Reliefs aufgeſtellt war, übertraf zum Theil an Reinheit des Guſſes ſchon das Meiſte, was man vom Alterthum hier beſitzt, z. B. die mit Recht berühmte Bildſäule des anbetenden Jünglings im Muſeum, und als ich ſpäter die Werkſtätte des ebengenannten Inſtituts unter der Führung ſeines einſichtsvollen Vorſtehers beſuchte, war aus dem Schmelzofen gerade die lebensgroſse Bildſäule eines Ganymedes hervorgehoben worden, von ſo auſſerordentlicher Reinheit und Vollkommenheit des Guſſes auch in den zarteſten Theilen, daſs man, da nun nöthig war, die Zapfen abzunehmen, nur beklagen muſste, ein ſo gelungenes Werk nicht laſſen zu können unberührt, wie es aus dem Ofen kam.

(Die Fortſetzung folgt.)

Allgemeine Verſammlung der Künſtler in Paris.

Am 23. Auguſt hatte eine allgemeine Verſammlung der Künſtler in der Abſicht ſtatt, um ſich über die in der Adminiſtration der ſchönen Künſte von der Regierung zu erbittenden Verbeſſerungen zu beſprechen.

Es fanden ſich hier gegen vierhundert Künſtler der verſchiedenen Claſſen vereinigt. Der Bejahrteſte ſollte präſidiren; da jedoch Hr. Gault de Saint-Germain, der älteſte, nicht zugegen war, ſo wurde Hr. Couſſin, ein Architekt, zum Präſidenten erwählt.

Alle giengen von der Nothwendigkeit aus, die Regierung über die beſtehenden Miſsbräuche und über die erforderlichen Reformen zu Gunſten der ſchönen Künſte ins Klare zu ſetzen. Um es jedoch ihrer Berathung nicht an erwünſchter Ordnung und Weisheit fehlen zu laſſen, beſchloſſen ſie in der erſten Sitzung für jeden Zweig der ſchönen Künſte eine beſondere Commiſſion zu ernennen.

Mitten unter dieſer Einmüthigkeit erhob ſich nur eine einzige Stimme gegen den Zweck dieſer Verſammlung, der kein andrer war, als dem König in Gutesthun zu helfen und ſeine groſsmüthigen Abſichten zu Gunſten der Künſte zu unterſtützen. Ein Künſtler, ein Fremder von Geburt, deſſen Talent keineswegs zu beſtreiten iſt, ſchien ſich dem allgemeinen Intereſſe widerſetzen zu wollen. Es erhob ſich ein Geſchrei allgemeiner Miſsbilligung; nach einem augen-

Digitized by Google

blicklichen Tumult zog er ſich zurück, und es herrſchte wieder vollkommene Ruhe.

In der folgenden Sitzung wurden die Commiſſäre ernannt. Im Allgemeinen bewährten die Ernennungen den guten Geiſt der Glieder der Verſammlung, da ſie auf ſolche Künſtler fielen, die ebenſowohl durch ihr anerkanntes Talent, als durch Mäſſigung in ihren Anſichten empfehlenswürdig ſind.

Am 27. Auguſt verſammelten ſich die Commiſſäre, um ihre Ideen über die erſten zu erbittenden Reformen zu beſprechen. Die Maler erklärten, daß ſie ſich über keinen Punkt hätten verſtändigen können und verlangten deshalb ihre Entlaſſung. Die Architekten, die Bildhauer und die Muſiker legten einige Wünſche vor, die aber gegenſeitig wenig im Einklang waren. Die Herren verſtanden wohl ihren Vortheil zu wenig. Die zu berückſichtigenden Hauptpunkte; für deren Bewerkſtelligung die Sorgfalt der Regierung in Anſpruch zu nehmen iſt, waren jedenfalls folgende: 1) eine vereinfachte, ökonomiſche und aufgeklärte Verwaltung; 2) Verordnungen, die dazu geeignet ſind, das Monopol der Arbeiten der Regierung zu verhindern; 3) eine Reorganiſation des öffentlichen Unterrichts.

Gegen die Künſtler und ihre Verſammlungen ließ ein gewiſſer Hr. Jeanron eine kleine Schrift drucken, die jedoch mehr das Verlangen zu ſchaden, als zu nützen verrieth, und mehr Injurien enthielt als von Kenntniß zeugte und ebendeßhalb keine ernſte Aufmerkſamkeit erregte.

Die Maler vereinigten ſich einige Tage ſpäter vom Neuen und ernannten an die Stelle der abgetretenen eine neue Commiſſion. Mehrere Glieder der erſtern wurde auch zum zweiten Male gewählt.

Am 5. September beendigte die Commiſſion der Maler ihre Geſchäfte, und auf den 6. d. M. ward eine Generalverſammlung der Maler, Kupferſtecher, Lithographen und Zeichner angekündigt, um ihnen die gewonnenen Reſultate mitzutheilen.

Man verſicherte, daß die Mitglieder der königlichen Akademie der ſchönen Künſte, welche von dem Plane der in den Verſammlungen der Künſtler zur Sprache gekommenen Reform unterrichtet waren, ſich gleichfalls vereinigt hätten, um dieſen Reformen zuvorzukommen und einige Bewilligungen zu verleihen. Und als Anekdote kann es hier angeführt werden, daß ein Mitglied der königlichen Akademie der ſchönen Künſte, als es von dem Zwecke der Verſammlung der Künſtler, um Abſchaffung gewiſſer in der Akademie eingewurzelter Mißbräuche zu bitten, hörte, geſagt haben ſoll: „das ſind die Taglöhner, welche die Maſchinen zertrümmern wollen“. Wir zweifeln, ob ſeine verehrten Mitbrüder ihm dieſe Metapher Dank wiſſen.

Es wäre zu wünſchen geweſen, daß die Künſtler in den verſchiedenen Zweigen der ſchönen Künſte, zumal in denen der Zeichenkunſt nur eine Collectiv-Arbeit gemacht und darin die Grundzüge der erſehnten Verbeſſerungen auseinander geſetzt hätten, mit dem Vorbehalt, ſpäter ſich über die beſondern Bedürfniſſe einer jeden Kunſt einzeln zu erklären; und dieß wäre um ſo zweckmäßiger geweſen, da rückſichtlich der Adminiſtration, des Unterrichts, der Bewerbungen, der Ermunterungen, des Bedürfniſſes eines Jury ꝛc. ꝛc. die Intereſſen für alle Künſtler im Allgemeinen die nämlichen ſind. Dieſe Einheit der Arbeit und der Forderungen würde dem Verfahren der Künſtler vor der Regierung eine größere Wichtigkeit gegeben, die Prüfung erleichtert und ſchnellere und reellere Reſultate herbeigeführt haben.

Aber ſtatt dieſer Einmüthigkeit wurden mehrere Specialmemoiren verfertigt, eines der Architekten, eines der Maler und Bildhauer, und eines der Muſiker; anſtatt gemeinſchaftlich zu berathſchlagen, und zu arbeiten, betrachteten die Commiſſion eine jede den Gegenſtand nur von ihrem Standpunkte aus, und man begreift leicht, wie ſehr eine ſolche Theilung der Kräfte und der Ideen der gemeinſchaftlichen Sache ſchaden mußte.

Die Commiſſion der Muſiker hatte gleich bei der erſten Vereinigung der vier Commiſſionen die Gründe angezeigt, welche, wie ſie ſagte, ihr nicht länger erlaubten, mit den Commiſſionen der zeichnenden Künſte zuſammenzutreten. Sie legte auch nur, wie die Commiſſion der Architekten, eine unvollſtändige Arbeit vor, da ſie ſich gar nicht über den muſikaliſchen Unterricht und über die Reorganiſation des Conſervatoriums ausſprach.

Die Maler und Zeichner ſtimmten, vereinigt mit den Bildhauern, für eine dem König zu überreichende Bittſchrift. Ihre Commiſſion verlangte eine Vereinigung der die bildenden Künſte ſchützende Behörden, welche gegenwärtig auf eine ſo beklagenswerthe Weiſe zerſplittert ſind, Abſchaffung der Mißbräuche in den öffentlichen Schulen und ein vollendeteres Syſtem des Unterrichts, endlich die Einführung einer von den Künſtlern ſelbſt ernannten und erneuerten Jury, der auch die Ernennung der Profeſſoren der Schulen, die Urtheile über die Bewerbungen um die öffentlichen Arbeiten, die Zulaſſung in die Ausſtellungsſäle, die Empfehlung der Künſtler für Belohnungen ꝛc. ꝛc. anvertraut werden ſollten. Die Maler behielten ſich vor, eine Entwicklung dieſer Forderungen in einem beſondern von der Commiſſion zu verfaſſenden Memoire niederzulegen, welches die Adreſſe begleiten ſoll.

Dieſer Bittſchrift widerſetzte ſich indeſſen eine Schaar romantiſcher Maler, welche ſtatt an Abſchaffung der Mißbräuche zu denken, alles umſtürzen wollen. Dieß veranlaßte auch die Mehrzahl, den die Errichtung einer Jury betreffenden Paragraphen der Commiſſion zu verwerfen.

Digitized by Google

In der Sitzung vom 15. September waren die Maler, Bildhauer, Kupferſtecher, u. ſ. w. verſammelt, um von dem durch ihre Commiſſion verfaſſten detaillirten Memoire Einſicht zu nehmen; am 20. wurde durch einen Antrag des Hr. Jolimont auf einen Augenblick die Uebereinſtimmung unterbrochen indem derſelbe die Aufhebung aller öffentlichen Unterrichtsanſtalten, beſonders der Akademie zu Rom verlangte, und nur eine Schule für Arme beybehalten wiſſen wollte. Ferner ſollte ſeiner Meinung nach, die Regierung nur nationale Gegenſtände beſtellen, auch ſtimmte er nicht mit der Anſicht überein, daß eine Vereinigung aller Kunſtbehörden nöthig ſey.

Dieſe Unterbrechung dauerte jedoch nur kurze Zeit und es ward endlich eine Adreſſe an den König beſchloſſen, deren Hauptinhalt, in folgenden Anträgen beſtand: 1) Es ſollte eine aus Künſtlern, die in einer General-Verſammlung erwählt würden, beſtehende Special-Jury niedergeſetzt werden, die ſich zur Zeit der Ausſtellung erneuerte; dieſe Jury ſollte über alle Concurſe der Schule entſcheiden, die Candidaten für die Profeſſoren-Stelle beſtimmen, die zu der öffentlichen Ausſtellung geſandten Werke annehmen und aufſtellen, Ermunterungen und Belohnungen vorſchlagen; endlich auch über die Concurſe zu den von der Regierung beſtellten öffentlichen Werken entſcheiden. 2) Die öffentlichen Unterrichtsanſtalten der Künſte ſollten vervollſtändigt und verbeſſert werden. 3) Die Kunſtbehörden ſollten dergeſtalt vereinigt werden, daß die ganze Direktion und Adminiſtration vom Miniſterium des Innern ausgehe.

Gegen dieſe Adreſſe erhoben ſich freilich noch manche nicht ungegründete Stimmen, namentlich was die Bildung der Jury betraf, indem man bemerklich machte, daß durch Ausſchließung der Kunſtfreunde der Partheigeiſt unter den Künſtlern ganz freies Spiel erhalten, und die angeſehenſten Künſtler, ſobald man ſie in die Jury wähle, genöthigt ſeyn würden auf eigene Theilnahme an den Ausſtellungen, Concurſen u. ſ. w. zu verzichten.

Die vielen Stimmen, die ſich gegen die Akademie zu Rom erhoben, und den großen Preis, welcher die Künſtler nach Rom zu gehen zwinge durch einen Preis und eine Penſion erſetzt wünſchten, womit der junge Künſtler überall, in Frankreich oder auswärts, ſeine weitere Ausbildung verfolgen könne, fanden eine Art von Triumph in der gleichzeitig verbreiteten Nachricht, daß Hr. Horace Vernet, Direktor der Akademie zu Rom, ſich erklärt habe, ſeine Stelle niederlegen und nach Paris zurückkehren zu wollen, obgleich über die Veranlaſſung dieſes Entſchluſſes gar nichts bekannt geworden war.

Es ſteht nun zu erwarten, welche Reſultate dieſe Adreſſe haben wird. Unterdeſſen hat ſich eine freie Künſtlergeſellſchaft (Société libre des Beaux Arts) zu bilden begonnen, welche hauptſächlich der Akademie gegenüberzutreten, und den in derſelben eingeriſſenen Mißbräuchen durch freie Oppoſition abzuhelfen gedenkt.

Bei allen dieſen Unternehmungen tritt aber ſtets der Mangel an Einheit der Anſicht hervor; aus der Spaltung der Klaſſiker und Romantiker ergiebt ſich auch ſogleich eine Spaltung der Geſellſchaft, und es iſt merkwürdig, daß, ſo ſehr man die Nachtheile dieſer Spaltung fühlt, doch alles Heil für die Kunſt von einer Veränderung der Adminiſtration erwartet wird. Ein Hauptgrund liegt wohl darin, daß Paris ſeit den Jahren des Friedens mit einer Menge von Künſtlern überfüllt iſt, für welche die Inſtitutionen und Rechte der Kunſtanſtalten keinen Raum darbieten, die deßhalb von der für die Kunſt wahrhaft thätigen Regierung durch die verſchiedenen Behörden beſchäftigt und unterſtützt worden ſind; hiermit aber nicht zufrieden, nun eine eigene gleichmäßig bevorrechtete Corporation bilden wollen. Für die innere Befeſtigung und Vervollkommnung der Kunſt iſt mit allem dem nichts gethan.

Bemerkungen über Kunſt.

Wer nicht Mode wird, der rechne auf keine große Triumphe in Ruhm und Gold. Wer es aber wird, der mag es haben, daß er Neider erregt und endlich auch wieder aus der Mode kommt.

•

Man ſollte kaum glauben, wie geſchmacklos der Menſch in der Umgebung, in der nächſten Nähe des Schönen, ja im Umgang mit den edelſten Kunſtwerken der Vor- und Jetztwelt ſeyn und bleiben kann.

•

Ein Kurzſichtiger (Myops) iſt ein unerfreulicher Beſchauer der Kunſtwerke. Er gewöhnt ſich, da er nie den rechten Standpunkt, aus welchem das Ganze geſehen werden ſoll, gewinnen kann, an ein mikroſkopiſches Schauen; er will vom Einzelnen eine verbotene Deutlichkeit, eine ſolche, die im Ganzen durch Härte ſtörend würde, er wird ſomit aufs Stoffartige getrieben, weil er die reine Form zu genießen unfähig iſt. Da ein Solcher meiſtens im Leben zu den Mißvergnügten gezählt werden muß; ſo gewöhnt er ſich auch in der Kunſt an ein Aufſuchen der Fehler in der Detail-Schau. Während er aber über ein Kunſtwerk losziehe, das nicht in jedem Theile charakteriſtiſch, ſprechend, edel, gleichſam rhetoriſch erſcheint, unterliegt er einer zweifachen Täuſchung: — daß er von den Tugenden und Fehlern des Einzelnen aufs Ganze ſchließt, was bei Kunſtwerken nicht angeht, und daß ihm eben wegen anſprechender Details ein in jeder Kunſthinſicht mittelmäßiges Werk, eine Copie beſſer gefallen kann, als ein mit kühnerm Geiſte geſchaffenes Original.

Digitized by Google

N°. 101.

Kunſt = Blatt.

Dienſtag, 21. December 1830.

Berliniſche Briefe über Kunſt und Kunſtſachen.

Zweiter Brief.

Ich habe Ihnen in allgemeinen Umriſſen das Bild entworfen, welches in dieſem Augenblicke Preußen auf dem Gebiet der artiſtiſchen Thätigkeit gewährt. Iſt aber die große Regſamkeit auf dieſem Gebiet und die eben ſo rege Theilnahme an ihren Sammlungen und Erzeugniſſen, nur ein Theil des rüſtigen und alle Zweige des Staates durchdringenden Beſtrebens, ein Zeichen ſeiner allgemeinen Geſundheit und freudigen Entwicklung, ſo werden Sie deſto begieriger ſeyn, ehe wir auf das Einzelne der Erſcheinung eingehen, und Namen und Sachen nennen, von den Gründen derſelben, ſo weit ſie nachweisbar ſind und von der Art zu hören, wie die Regierung hier fördernd eingreift.

Die Frage, welche ich hier vorangeſtellt habe, kommt demjenigen, welcher ſich ſo zu ſagen im Innern dieſes regen Betriebes aller öffentlichen Dinge umſieht, in vielen Geſtalten und auf vielen Wegen wieder. Woher dieſe Sicherheit der Maßregeln und des Verfahrens, wenn es ſich von materiellen Dingen handelt, z. B. die Ordnung und der Segen in dem Staatshaushalt, welcher im letzten Jahre dem Monarchen ſechs Millionen Thaler Ueberſchuß zur Verfügung ſtellte? woher dieſe Genauigkeit, Bequemlichkeit und Raſchheit des durch vortreffliche Straßen und gleich vortreffliche Poſten unterhaltenen inneren Verkehrs, dieſe Entfeſſelung und ſchwunghafte Belebung des Ackerbaues, der Gewerbe, dieſe Begründung weiſer ſtädtiſcher Ordnungen und über allem dieſen das Aufleben aller der wiſſenſchaftlichen und artiſtiſchen Bildung gewidmeten Anſtalten? Iſt der Grund von dieſem allem in dem Monarchen, deſſen Einſicht und Tugend jeder kennt, oder in dem Staatsrathe, welcher die hervorragendſten Capacitäten vereiniget, oder in den Miniſtern, die mit großer Selbſtſtändigkeit und Sicherheit ſich in der ihnen vorgezeichneten Bahn bewegen, oder in den unteren Behörden, dem Stande der Adminiſtratoren, der Richter, der Lehrer, die ſämmtlich eine anerkannte Ehrenhaftigkeit und Tüchtigkeit bewähren, oder liegt ſie tiefer in einer Kraft, von deren andauerndem Einfluſſe Monarch und Volk, das Ganze und der Einzelne bewegt und geleitet werden? Keinem aufmerkſamen Beobachter wird entgehen, daß dem ſo iſt, daß er dort von einem gemeinſamen öffentlichen Geiſte, der Regierung und Volk, Herrſchende und Dienende gleichmäßig durchdringt, wie von einem lautern ſchaffenden Elemente umgeben iſt, durch den es geſchieht, daß man überall in jedem Zweige der Verwaltung weiß, was man will, die Mittel kennt und hat, durch die es zu erreichen ſteht, die rechten Perſonen an die rechten Stellen bringt, und ſie dann unbehelligt und auf Rath und That von ihnen vertrauend gewähren läßt. Woher aber dieſer ſtamme, iſt bald erkennbar. Wem es der Blick in die Geſchichte des preußiſchen Volkes und Reiches nicht zeigte, dem könnten es die großen öffentlichen Werke und Denkmäler, die ihn um und in Berlin umragen, offenbaren, oder ein Gang durch die ſtillen Räume von Sansſouci, welche der an Thaten und Geſinnungen erhabene Weiſe und König, der große Friederich, noch zuletzt durch dieſe Palläſte geſchmückt und durch den Schmuck ernſter Wälder und anmuthiger Wieſen zu einer Ruheſtätte ſeines Alters umgewandelt hat, und das Alles nach den Erſchöpfungen eines ſiebenjährigen Krieges und während ſein unerſchöpflicher Geiſt die Mittel fand, in gleicher großartiger Weiſe Canäle zu ziehn, Häfen zu bauen und Millionen auf Austrocknung von Moorgründen zu verwenden. Noch jetzt ſcheint hier ſein Genius zu walten in der erhabenen Pracht dieſer vereinſamten Wohnung, unter dem ernſten Schatten der Eichen, vor allem aber in jenem beſcheidenen Gemache, das er ſich ſelbſt im unteren Stock hinter den prunkvollen Räumen des königlichen Baues wie zum Aſyl abgeſondert hatte. Mir wenigſtens iſt dort erſt die Größe dieſes außerordentlichen Mannes und mit ihm Schickſal und Beſtimmung von Preußen deutlich und erklärlich geworden. Der Geiſt Friedrichs des Großen iſt es, der entkleidet von dem, was ſeine Zeit und die Mode ihm Fremdartiges angethan, rein und lauter in Volk und Regierung übergegangen, iſt der Genius, der jetzo noch weckend und ſchirmend über ihm waltet. Es iſt die Herrſchaft der Intelligenz, die er, und er zuerſt unter den Monarchen über ſein

Digitized by Google

Volk ausgebreitet, die freie Entwickelung der geiſtigen Vermögen, die er gegründet und mit dem Gefühle heimathlicher Größe und vaterländiſcher Ehre durchſtrömt hat.

Als der große Weiſe von Sansſouci endete, war jene ſchützende Macht, trotz der Gebrechen, die ſeinem Werke und ſeiner Zeit anhingen, doch ſchon ſtark genug geworden, die Schwäche der folgenden Regierungen und die Schäden, welche 1806 zum Ausbruch kamen, zu überwinden, ja eben jene Kataſtrophe vertilgte die Hemmungen, die ihm im Wege ſtanden, und unſere überraſchte Zeit ſah durch ihn die Wunder von 1813 vorbereiten und vollbringen, wie ſeit 1820 das nicht weniger überraſchende Werk der inneren Wiedergeburt durch ihn vor unſeren Augen vollbracht wird. Mit Recht darf man ſagen, daß unſere Zeit die Vollendung derjenigen iſt, die Friedrich gegründet, und daß Preußen jetzo, wie in politiſcher und adminiſtrativer, ſo in wiſſenſchaftlicher und artiſtiſcher Hinſicht, nun erſt die volle Frucht des Baums zu ernten anfängt, den er gepflanzt hat.

Denn zu vielem hatte ſein Zeitalter ihn nicht gereift, zu anderem, deſſen Einſicht er ſchon klar in ſich trug, war ſeine Zeit nicht reif. Sie kannte weder die Bedingung politiſcher Freiheit, noch den Ernſt deutſcher Wiſſenſchaft, noch die Entfaltung einer wahren und nationellen Kunſt, und indem Preußen in einer Zeit, welche dieſe drei groſſen Güter vorbereitet hat und zu verwirklichen ſtrebt, darnach trachtet, ſie ſeinem öffentlichen Leben einzuverleiben, vollendet und fördert es, was der Geiſt ſeines groſſen Königs gewollt oder in das Daſeyn gerufen, und ſeinem Reiche und Volke zu Schirm und Schmuck beſtimmt hatte.

In welch traurigem Zuſtande damals die Künſte waren, iſt bekannt; doch nahm ſie Friedrich und ſchützte ſie, wie er ſie fand und es zu thun im Stande war. Wenn ſeine Anſtalten dafür nicht ſchon damals Früchte trugen, ſo lag die Schuld nicht an ihm: daß er alles, was die Zeit Erfreuliches bot, für ſich und ſein Land zu erwerben und nutzbar zu machen ſuchte, zeigt unter anderen ſein Beſtreben, den großen Winckelmann für Preußen wieder zu gewinnen, ſo wie, was er an Sammlungen zurückgelaſſen hat. Die Gemäldegallerie von Sansſouci, das ſchönſte Local, was bis dahin den Werken der Malerei war geöffnet worden, vereinigte, was er zum Theil mit großem Aufwand an Meiſterwerken der italieniſchen und niederländiſchen Schule erworben hatte, während die neuen Prachtgebäude mit den Werken gleichzeitiger Künſtler geſchmückt wurden. Mit gleichem Eifer wurden von ihm alte Bildſäulen geſammelt. Dieſe ſtellte er zwar zum Theil in den Gärten von Sansſouci dem Einfluſſe eines rauhen Klima's bloß; doch war auch ein Theil, die ſogenannte Familie des Lykomedes, in einer eigenen Rotunde vereiniget, und dieſe bewahrte zugleich die koſtbare Sammlung alter Münzen und die unvergleichliche der geſchnittenen Steine von Stoſch, die er durch Ankauf ſeinem Reiche geſichert hatte. Wie durch jene Anſtalten für Kunſt in Berlin, ſo hatte er durch dieſe Sammlungen den Grund gelegt, auf den man bauen, und den Weg gezeigt, den man in glücklichen Zeiten mit mehr Erfolg betreten konnte, zugleich aber auch durch Ehrendenkmäler, die er ſeinen heldenmüthigen Feldherren errichtete, ſeiner Zeit voraneilend, den öffentlichen Charakter der Kunſt erkannt und an das Licht gebracht.

Die Regierung ſeines Nachfolgers ging für dieſe Zwecke ſo gut wie ſpurlos vorüber, und das Marmorpalais, was er in der Nähe von Sansſouci an einem reizenden See mit faſt unermeßlichem Aufwand errichtete, zeigt nur noch die Spuren einer faſt unübertrefflichen orientaliſchen Pracht und Ueppigkeit und eines zwar nicht ungebildeten aber nun ſchon vergangenen und in den meiſten Erzeugniſſen veralteten Geſchmackes. Größeres war ſeinem Sohne, des jetzt regierenden Königs Majeſtät vorbehalten, den die Vorſehung beſtimmt hatte, durch ungewöhnliche Erfahrungen und Prüfungen ſein Volk wieder in den Weg geiſtiger Erhebung und Veredlung zu leiten, den ſein erhabener Großoheim entdeckt und entwildert hatte. Gleich nach den großen Schickſalen von 1813 und 14, welche die durch Unfälle geläuterte Kraft von Preußen zu verjüngen und zu ſtärken beſtimmt waren, begann wie für andere Zwecke, ſo für die Kunſt ſeine Thätigkeit, und was er bei ſeinem Aufenthalt in Paris, in London, und ſpäter in Italien fand und beobachtete, trug dazu bei, ſeine Anſichten feſtzuſtellen und ſeinem Willen Erfolg zu geben. Schon in Paris wurde die Giuſtinianiſche Gemäldeſammlung von den Mitteln des beſiegten Feindes gekauft, ſpäter die große Solly'ſche mit königlichem Aufwand ihr beigefügt und was ſonſt Koſtbares zu gewinnen ſich die Gelegenheit darbot. Aehnlichen Erwerb an antiken Statuen verſagten noch 1814 die Verhältniſſe; doch wurde beharrlich gekauft, was ſich Auszeichnendes darbot und um die Sammlung nicht unter ihrem Zweck und gegen die Gemälde zu ſehr zurückſtehend erſcheinen zu laſſen, ward nicht nur aus den Gärten und wenig beſuchten Schlöſſern, ſondern auch aus des Monarchen unmittelbarer Umgebung mit ihr nicht weniges vereiniget, was ihm durch Gewohnheit und Neigung lieb geworden war, und von welchem ſich zu trennen nur die Rückſicht auf einen großen Zweck und ein öffentliches Gut ihn bewegen konnte. War aber Erwerb von Statuen, Büſten und Reliefs durch die Umſtände beſchränkt, ſo wurde deſto reichlicher in den naheliegenden Fächern der alten Kunſt geſammelt, und die ägyptiſchen Alterthümer, die Sammlung griechiſcher Vaſen, antiker Gläſer, Terre Cotte und Bronzen zeigen eine bis jetzo in Deutſchland nicht geſehene Fülle und Vortrefflichkeit.

Digitized by Google

Während ſo die Sammlungen in allen Gattungen der Kunſt ſich mit jedem Jahre an Umfang und Gehalt erweiterten, wurden zugleich die Anſtalten der Bildung für ſie auf allen Punkten des Königreiches neu gegründet oder neu belebt, die Akademie in Düſſeldorf hergeſtellt, die in Berlin erweitert, in ihrer Einrichtung verbeſſert und durch ein Zuſammenwirken ausgezeichneter Künſtler und Kunſtkenner auf das zweckmäßigſte eingerichtet. Wir können, um das hier Geſchehene näher zu bezeichnen, nichts Beſſeres thun, als aus der Einleitung in den Katalog über die Kunſtausſtellung von dieſem Jahre die der neueſten Reform in der Akademie gewidmete Stelle von Seite V an hier wörtlich einzurücken.

„In der Organiſation der Akademie und dem Unterricht fanden weſentliche Verbeſſerungen Statt. Im April 1829 wurden die drei untern Klaſſen der Akademie von dieſer ſelbſt getrennt, ſo jedoch, daß ſie unter dem Namen einer akademiſchen Zeichnenſchule mit der Akademie in Verbindung blieben. Zum Vorſteher der Zeichnenſchule, ſo wie der Kunſt- und Gewerbſchule wurde Profeſſor Hampe ernannt, dem auch der Unterricht in der erſten Klaſſe der Zeichnenſchule übertragen wurde, nachdem derſelbe ſchon früher an die Stelle des verſtorbenen Kupferſtechers Henne zum Inſpector der Akademie ernannt worden war. Die zweite Klaſſe der Zeichnenſchule blieb unter Leitung des Profeſſors Collmann; der Unterricht in der dritten Klaſſe wurde dem Maler Herbig, Mitglied der Akademie, übertragen. Zu gleicher Zeit wurde für die, welche ſich zur Aufnahme unter die Schüler der Akademie der Künſte melden, eine Prüfungsklaſſe neu errichtet und unter die Leitung des Prof. Dähling geſtellt, welchem der Lehrer Lengerich als Aſſiſtent zur Seite ſteht. — Ferner wurde die Reißklaſſe der Kunſt- und Gewerbſchule mit zwei andern Abtheilungen vermehrt, beide unter Leitung des Prof. Zielke. Der Unterricht bei der Akademie wurde im Juli 1829 durch eine neu errichtete Klaſſe für die maleriſche Compoſition und im Oktober deſſelben Jahres durch eine Abtheilung für das Studium der Gewandung vervollſtändigt und die Leitung beider dem Prof. Begas übertragen. Ferner wurde veranſtaltet, daß das Zeichnen nach Gypsabgüſſen, welches unter Leitung des Prof. Niedlich nur in den Sommermonaten Statt fand, auch während des Winters fortgeſetzt ward, und dagegen der Unterricht nach Antikenabgüſſen bei Lampenbeleuchtung aufgehoben. Der Unterricht in der Muskellehre nach Präparaten, deren Hinſchaffung nach dem Akademiegebäude mit mancherlei Schwierigkeiten verbunden war, wurde vom Prof. Dr. d'Alton ſeit dem Winterſemeſter 1828 — 29 in dem für die Anatomie eingeräumten Local hinter der Garniſonkirche ertheilt. — Im April 1830 wurde eine neue Lehrabtheilung für das Studium der Anatomie nach Zeichnungen, verbunden mit der Lehre von den Proportionen des menſchlichen Körpers und den Verkürzungen, eingeführt, als Vorſchule für die höheren Lehrfächer. Der Unterricht wird nach Vorbildern ertheilt, die vom Direktor Ch. Schadow und unter ſeiner Leitung zum Theil vom Prof. Berger gezeichnet nnd auf Zinkplatten ſind übertragen worden, woraus das mit Genehmigung des hohen königl. Miniſteriums der geiſtlichen Unterrichts- und Medicinal-Angelegenheiten erſcheinende Werk, unter dem Titel: „Lehre von den Knochen und Muskeln, ſo wie von den Verhältniſſen des menſchlichen Körpers und von den Verkürzungen, in 30 Tafeln, zum Gebrauch bei der königl. Akademie der Künſte, Berlin 1830" hervorging. Der Unterricht in dieſer Abtheilung iſt dem Prof. Berger übertragen. Der Unterricht im Malen nach Bildern der königl. Gallerie, welcher früher im hieſigen Schloſſe und einſtweilen im Akademie-Gebäude Statt fand, wird von jetzt an, unter Leitung des Prof. Kretſchmar und Aſſiſtenz des Malers Lengerich im königl. Muſeum ertheilt werden. Wegen dieſer anſehnlichen Vermehrung der ſchon vorher zahlreichen Lehrabtheilungen bei der Akademie und den mit ihr verbundenen Inſtituten wurde eine beſondere Nachricht hierüber, zum Vertheilen an alle, die dabei intereſſirt ſeyn können, gedruckt und ausgegeben."

(Der Beſchluß folgt.)

Kunſtausſtellung in Mailand im Jahr 1829.

(Fortſetzung.)

Entſchädigen wir uns in dem nächſten Basreliefe, wo wir nur Schönheiten zu beſchreiben haben. Fände man es nach mehreren Jahrhunderten unter der Erde, die gelehrten Antiquare würden ſicherlich Unterſuchungen anſtellen, welchem Künſtler aus der Zeit des Perikles oder Hadrian es zuzuſchreiben ſey. Es iſt ein Denkmal kindlicher Liebe, die ſich nicht durch Thränen, ſondern durch ehrfurchtsvollen Gehorſam ankündigt. Der Gedanke, ganz dem Künſtler angehörig, iſt für dieſe Art von Monumenten eben ſo neu, als er poetiſch und moraliſch iſt. Graf Sommariva, ehemaliger Direktor der cisalpiniſchen Republik, wendete ſein Vermögen dazu an, in ſeinem Hotel zu Paris, und in ſeinem ſchönen Hauſe am Comerſee, Meiſterwerke der Bildhauerei und Malerei alter und neuer Zeit zu ſammeln; auch gleicht die Villa Sommariva an Schönheit den Cabinetten der Souveräne. Dieß war zum Verſtändniß dieſes Grab-Monumentes durchaus zu ſagen nothwendig.

Das Basrelief erhebt ſich auf einem großen Unterbaue, und endigt in einem Ornamente nach griechiſchem Geſchmacke. Der Genius des Todes mit Mohn bekränzt, Sinnbild des ewigen Schlafes des Gerechten, hält den Verſtorbenen an der einen Hand, und führt ihn in das

Digitized by Google

Grab, das durch den Eingang in eine Grotte vorgeſtellt iſt. Der Verſtorbene iſt zur Hälfte unbekleidet, nur ein Mantel ſchlägt ſich um ſeine Hüften, und fällt bis auf die Füße hinab; in einer ruhigen Haltung richtet er die letzten Worte an ſeinen Sohn, der, neben ihm ſtehend, ihn mit Zärtlichkeit und Ehrfurcht betrachtet, und in der einen Hand eine Rolle hält, das Teſtament, das er ſo eben von ſeinem Vater empfangen hat. Man weiß, daß der Vater ihm empfahl, nicht allein das, was er geſammelt hatte, niemals zu veräußern, ſondern auch die Sammlung fortzuſetzen. *) Neben dem Sohne Sommariva ſieht man die Muſe der Bildhauerei, am Boden ſitzend im Gefühl der Verlaſſenheit und des Schmerzes; indem ſie die Worte des Vaters hört, richtet ſie ſich auf, und ergreift ihren Hammer, den ſie beim Verluſte ihres Beſchützers hatte fallen laſſen.

Ein kleines Medaillon an dem ſehr einfachen Unterbau enthält in leichtem Relief einen Genius des Todes, durch ein Kind perſonifizirt, welches ſo eben eine brennende Lampe ausgelöſcht hat, von der nur noch der Rauch aufſteigt; hinter ihm iſt eine kleine Aſchen-Urne, die es aufdeckt. Man wird mit uns geſtehen, daß man auf ſolche Weiſe die Geſchichte auf den Marmor zeichnet. So ſind wir denn befreit von den widrigen Skeletten mit Senſen und Laternen! Da unſere Religion uns lehrt, daß der Tod nur das Ziel einer Laufbahn voll Kummer und Sorgen iſt, um zu einer ewigen Glückſeligkeit zu gelangen, ſo war es mehr als lächerlich, dieſen Uebergang durch ein Bild zu verſinnlichen, welches nur Entſetzen einſtößt. Das Nakte des Basreliefs iſt korrekt, die Draperien ſind einfach, doch hätten wir es für beſſer gehalten, wenn die Bekleidung der Muſe mehr Leichtigkeit erhalten hätte, vorzüglich auf der Bruſt, wo zu große und weite Falten ſo anmuthige Formen verdecken. Dieſen Vorwurf haben wir bei dem folgenden Werke nicht zu machen.

Das Gefühl eines lebendigen, edlen Schmerzes iſt auf rührende Weiſe in einer ſchönen weiblichen Basrelief-Figur, von natürlicher Größe, ausgedrückt. Sie liegt auf den Knieen an einem Grabmale; ihr linker Arm, auf den Grabſtein geſtützt, ſtützt ihren Kopf, welcher auf der Urne ruht, während die Rechte kraftlos ein Gefäß hält, worin das Oel ſich befindet, mit dem ſie die Lampe wieder belebt hat, welche am Fuße des Grabes brennt. Der Arm vermehrt ſehr den Eindruck der Stellung durch ſeine weiche Nachläſſigkeit, und erſetzt auf eine würdige Weiſe den Ausdruck der Traurigkeit, welchen Marcheſi, wie es ſcheint, auf dem Geſichte ſeiner Gebieterin vermeiden wollte. Man kann nicht genug bewundern, mit welchem, man möchte ſagen poetiſchen, Verſtande der Künſtler ſeiner Draperie die größte Einfachheit gegeben, und die geraden Linien ohne Steifheit und Ueberladung angewendet hat. So mußte er eine Frau darſtellen, die insgeheim und allein eine heilige Pflicht zu Ehren eines geliebten Weſens, das ſie verlor, erfüllt. Reichthum in ihrem Kleide hätte die Poeſie dieſes Monumentes entſtellt. Es iſt für die Herzogin von Leuchtenberg *) gemacht, und wird dahin gebracht werden, wo ſchon das auf ihren Befehl von dem Dänen Thorwaldſen ausgeführte Grab des Herzogs, ihres Gemahls, aufgeſtellt iſt.

Wie hübſch ſind die zwei Kinder des zarteſten Alters, welche das Grab vereinigt hat. Das ältere iſt von dem Aufenthalte der Sel'gen herabgeſtiegen, um den kleinen Bruder, den es am Arm hält, dahin zu führen. Dieſe Denkmale väterlicher und mütterlicher Zärtlichkeit ſind für die lebenden Kinder eine Lehre, denn wir ſehen in unſrer Gegend weit häufiger Ehrenbezeigungen dieſer Art von Aeltern, von Gatten dargebracht, als von gerührten, dankbaren Kindern.

Die liebliche kleine Statue in Marmor, welche die Unſchuld, unter der Figur eines kaum erwachſenen Mädchens, das einer Schlange ſchmeichelt, vorſtellt, ſollte einen etwas kleinern Kopf haben, ſie würde dann alle Reize beſitzen, die ihre ſo natürliche Stellung und eine hübſche Geſtalt darbieten.

Der weibliche Kopf, in einen Schleier gehüllt, der unter dem Kinne ſich ſchließt, wurde uns als Veſtalin bezeichnet. Dieſer Anzug hat nichts den Prieſterinnen der Veſta Eigenes, welche man durch die Vittae auszeichnete. Jeder Bildhauer, der nach der Antike ſtudirt hat, wird einen hübſchen Kopf und einen geſchmackvoll über denſelben geſchlagenen Schleier machen können.

Mehrere ſehr ähnliche Bildniſſe, worunter das des Doktor Acerbi, Profeſſors der Naturgeſchichte an dem Alexanders-Lyceum; das des berühmten Verfaſſers der Abhandlung „über Verbrechen und Strafen“ Beccaria aus Mailand; eine mit der Toga bekleidete Magiſtratsperſon; zwei Büſten von Damen, die man Matronen nennen kann ꝛc. Die Haare ſchienen uns in der Ausführung vernachläßigt, obgleich mit Geſchmack angeordnet. Geſchieht es, um das Fleiſch ſorgfältiger und zarter erſcheinen zu laſſen? Die Alten arbeiteten die Haare mit Feinheit aus, um ihre Leichtigkeit auszudrücken.

(Die Fortſetzung folgt.)

*) Folgendes iſt eine Stelle aus den Verſen, die zu ſeinem Lobe in dem Journale l'Eco gedruckt waren:

. . . . . li grida
Ti sia cara costui, santa ti sia
Ne mai si avvoggia del perduto amico.

*) Auguſte Amalie, vormalige Vizekönigin von Italien, weiht es dem Andenken ihrer Erzieherin, der Baronin von Wurmb. (Es iſt bereits in den Arkaden des Gottesackers zu München aufgeſtellt. Anm. d. H.)

Digitized by Google

N°. 102.

Kunſt-Blatt.

Donnerſtag, 23. December 1830.

Berliniſche Briefe über Kunſt und Kunſtſachen.

(Schluß).

Zweiter Brief.

Die erwähnte Nachricht verbreitet ſich über die drei zwar getrennten, aber doch aufeinander bezüglichen und ſich vorausſetzenden oder bedingenden Inſtitute, nämlich:

1. Die Akademie oder hohe Schule für Künſtler.
2. Die akademiſche Zeichnenkunde.
3. Die Kunſt- und Gewerbſchule.

Was über dieſelben mitgetheilt iſt, ſcheint uns ebenfalls ſo zweckmäßig und der Beachtung auch anderwärts ſo ſehr würdig, daß wir nicht umhin können, es hier ebenfalls völlig aufzunehmen.

„Die erſte dieſer Anſtalten, die Akademie, iſt der Ausbildung eigentlicher Künſtler gewidmet. Um als Schüler derſelben aufgenommen zu werden, genügt nicht der bloße Wille, ſondern es iſt nöthig, zuvor in die Prüfungsklaſſe einzutreten, welche an die Stelle des bei andern Anſtalten gebräuchlichen Examens geſetzt worden iſt.

Zwar geſteht man allgemein zu, daß, wie zu jedem ausgezeichneten Beruf, ganz vorzüglich auch zur Kunſt ein angebornes Talent erforderlich ſey; man weiß, daß bei verfehltem Streben die Künſtlerlaufbahn zum traurigſten Ziele führt, — und doch wird kaum eine andere leichtſinniger betreten. Bald hält man die bloße Luſt zum Zeichnen für Anlage zur Kunſt, während die Geduld, Vorbilder nachzuahmen, oft eher ein Zeichen von träger Gemüthsart iſt, eine Arbeitsſcheu, die ſich eben ſo ſehr vor geiſtiger als körperlicher Anſtrengung fürchtet; andere glauben ſchon in der Schwächlichkeit eines Knaben die Hinweiſung zum Künſtlerberuf zu erkennen, oder werden durch einen Schein von Ehre geblendet; ja viele betrachten ſogar die Aufnahme unter die Schüler der Akademie als eine Verſorgung, oder doch als unfehlbare Anweiſung zu künftiger Beförderung. Allen dieſen Täuſchungen und Anſprüchen zu begegnen, iſt die Prüfungsklaſſe eingerichtet worden, deren Beſtimmung es iſt, auſſer den gemachten Fortſchritten, vorzüglich die natürliche Anlage zu beobachten, die in den Künſten nothwendig ſich ſchon kund gegeben haben muß, bevor man dieſelben zum Beruf ſeines Lebens wählen darf. Nur wer in der Prüfungsklaſſe ſich bewährt hat, kann als Schüler der Akademie aufgenommen werden: zweimaliges Zurückweiſen ſchließt für immer davon aus.

Den als Schüler der Akademie Zugelaſſenen bieten ſich nach ihren Bedürfniſſen und Fortſchritten oder ihrer ſpeciellen Neigung, folgende Uebungsklaſſen und Lehrfächer:

1. Das Zeichnen und Modelliren nach Gypsabgüſſen.

2. Das Zeichnen nach den von der Akademie herausgegebenen Tafeln über Anatomie und Verkürzungen, verbunden mit den nöthigen Erläuterungen.

3. Optik und Perſpektive, verbunden mit Projection und Schatten-Conſtruction, in unmittelbarer Anwendung auf ſchöne Architektur.

4. Der Aktſaal, wo nach dem lebenden Modell gezeichnet, modellirt und im Sommer auch gemalt wird.

5. Gewandzeichnen und maleriſche Compoſition.

6. Anatomie; im Sommer Oſteologie oder die Lehre von den Knochen des menſchlichen Körpers nach Skeletten, im Winter Muskellehre nach Cadavern.

7. Zeichnen der Thiere, theils nach Vorbildern, theils nach Thierſkeletten.

8. Die Lehre von den Verhältniſſen des menſchlichen Körpers und der Ponderation.

9. Die Landſchaftsklaſſe, wo nach Vorbildern insbeſondere die Baumgattungen gezeichnet werden; auch führt der Lehrer die dazu geeigneten Schüler während des Sommers ins Freie, um nach der Natur landſchaftliche Studien aufzunehmen.

10. In den Sommermonaten das Copiren der Gemälde in den Königlichen Sammlungen.

11. Dazu kommen noch die Lehrvorträge über die Mythologie und die verſchiedenen Zweige der Kunſtgeſchichte.

12. Für Architekten: Vortrag der Lehre von den Säulenordnungen, verglichen mit den Monumenten, woran ſich die Uebung im architektoniſchen Schönzeichnen anſchließt.

13. Für Dieſelben: Geſchichte der Baukunſt; Lehre von den Bauverzierungen, Uebung und Kenntnißnahme durch Zeichnung, Färbung und Modellirung von den vor-

Digitized by Google

zäglichſten Oenamenten der Plaſtik und Malerei nach aus-gewählten Vorbildeen.

So reich und vollſtändig nach dieſee Ueberſicht der akademiſche Lehrkurs ſich darſtellt, iſt es gleichwohl ein Irrthum, den beſonders Auswärtige hegen, daß der Beſuch dieſer Klaſſen für ſich allein ausreiche, um einen Künſtlee zu bilden; jede Kunſt bedarf außee jenen allgemeinen Kenntniſſen und Feetigkeiten einer ſpeciellen peaktiſchen Uebung der einer jeden eigenthümlichen Handgriffe und Methoden, welche zu lehren den Werkſtätten vorbehalten bleibt, welche von Mitgliedern der Akademie geleitet werden. In dieſen Werkſtätten muß der Kunſtjünger arbeiten, wenn er dasjenige Kunſtfach will ausüben lernen, wozu ihn ſeine Neigung hinlenkt. So eeheiſchen Holzſchneiden, Kupferſtechen, Radiren, Aquatinta, jedes eine beſondere Unterweiſung. In der Malerei ſind der verſchiedenen Gattungen noch mehreee, Oel-, Fresco- und Leimfarben-, Porcellan- und Glas-Malerei, Miniatur, Aquarell, Theater-Malerei; in allen dieſen iſt die Technik verſchieden und kann nue in den Werkſtätten erlernt werden. Ebenſo bei der Sculptur, wo nach dem Modelliren in Thon, Wachs und Gyps, die härteren Stoffe wieder eigenthümliche Handgeiffe erfodern; das Stempelſchneiden in Meſſing und Stahl, das Steinſchneiden in harten Steinen, die Arbeiten in Glas, die Medaillirkunſt, das Schnitzen in Holz, Elfenbein, Perlmutter, u. ſ. w., das Arbeiten in Sandſtein und Marmor, welches lange Uebung erfordert, ſo wie bei Metallarbeiten das Foemen, Gießen und Ciſeliren.

Ebenſo finden zwar die ſich ausbildenden Architekten auf der Kunſt-Akademie den vollſtändigen Unterricht in den ihnen als Künſtlern nothwendigen Kenntniſſen und Feetigkeiten, ſie können nicht allein an dem ſämmtlichen, auch ihnen größtentheils unentbehrlichen Unterricht Theil nehmen, ſondern hauptſächlich für ſie beſteht bei der Kunſtakademie der Unterricht in der Perſpective, im Zeichnen der antiken Ornamente nach Gypsabgüſſen, in der Lehre und dem Zeichnen der Säulenarten, und ganz allein für Architekten die Anleitung zum Entwerfen der verſchiedenen ſowohl öffentlichen als Privatgebäude; auch ihnen liegt es indeß ob, die praktiſche Ausbildung in ihrem Fache unter der Leitung von Mitgliedern der Akademie ſich zu erwerben.

Für Kunſtbefliſſene jedes Faches iſt es daher erfordeelich, was beſonders für Auswärtige vor ihrer Herkunft zu beherzigen von Wichtigkeit iſt, ſich, außer dem Unterricht auf der Akademie, diejenige Stellung zu verſchaffen, welche nöthig iſt, um eine Kunſt ſo zu erlernen, daß ihre Leiſtungen darin ihnen einſt Ehre und Erwerb ſichern. Die akademiſche Zeichnenſchule öffnet dagegen jedem den Zutritt, indem dieſelbe nicht ſowohl für Künſtler als zur Vervollſtändigung der Erziehung und Ausbildung für fähige Knaben jedes Standes beſtimmt iſt. Deßhalb ſind die Lehrſtunden derſelben auf die Mittwoch- und Sonnabend-Nachmittage geſetzt worden, wo kein Unterricht in den Schulen Statt zu finden pflegt. Sie begreift drei Klaſſen der freien Handzeichnung nach Vorbildeen. Die Kunſt- und Geweebſchule endlich iſt zunächſt der Geſchmacksbildung von Handwerkern gewidmet, nicht um dieſe von ihren Gewerben abzulenken, ſondeen ſie für dieſelben geſchicktee zu machen. Sie begreift zu dem Ende blos den Unterricht im Reiſſen mit Zirkel und Lineal, im Handzeichnen nach Vorbildern und im Boſſiren nach Ornamenten; je nachdem eine dieſer Kunſtfertigkeiten dem Beruf eines jeden beſonders zu Statten kommt, was von der Entſcheidung der Lehrer abhängt. Bei der Zulaſſung werden beſonders berückſichtigt die in Arbeit ſtehenden Lehrburſchen und Geſellen."

Doch auch dieſe Anſtalten würden nicht hinreichend ſeyn, die Kunſtbildung in jenen Umſchwung zu bringen, wenn nicht neben ihnen unabläſſig die Ausführung groſſer und öffentlicher Werke der Architektur und Sculptur, zu Kunſtgenuß oder Ehrung des Verdienſtes beſtimmt, hergingen, welche die verſchiedenen Künſte zu ihrer Herſtellung oder Ausſchmückung in Bewegung ſetzten, die Werkſtätte der Künſtler mit Arbeit, Wetteifer und Erfolgen füllten und der geübten Keaft Gelegenheit gäben, ſich zu zeigen und zu bewähren. Daß auch in dieſee Hinſicht Preußen der Kunſt zu Hülfe kommt, wird Jedem der Anblick der neuen Prachtgebäude für weltlichen und heiligen Gebrauch und der dem hervorragenden Verdienſt und den kriegeriſchen Thaten errichteten Denkmäler auf den öffentlichen Plätzen offenbaren und es geſchieht durch eine beſondere Gunſt der Umſtände, daß den großartigen Abſichten des Königs auch hier der Verein der ungewöhnlichen Talente eines Schinkel, Rauch, Tieck und der ihnen Aehnlichen zu Hülfe kommt.

In den folgenden Briefen werde ich Sie von dieſen Werken, zunächſt aber von der Kunſtausſtellung und dem Muſeum unterhalten, den letzten groſen Ereigniſſen dieſer mannigfachen und rühmlichen Thätigkeit.

Kunſtausſtellung in Mailand im Jahr 1829.

(Foetſetzung.)

Eine Büſte von natürlichee Größe für die ſogenannte Gartengeſellſchaft, mit einee Inſchrift und den Attributen des Theaters und der Muſik auf dem Piedeſtale, ſtellt die Sängerin Paſta vor, die Aehnlichkeit aber iſt ihr geringſtes Verdienſt: der Bildner war von Enthuſiasmus ergriffen, als er dieſes Werk ſchuf. Erſtlich die Haltung des Kopfes, die ihr eine Majeſtät gibt, die man in ihren Zügen nicht wiederfinden wüede; dieß erhabene Antlitz iſt nicht mehr Maemor, man glaubt aus

ſeinem Munde ſchöne Verſe zu vernehmen; ſie ſingt oder ſie deklamirt, denn in beidem iſt ſie gleich vollkommen. Die mit einer großen antiken Schnalle befeſtigte Draperie iſt von ihrer rechten Schulter herabgeſunken, die ſie, ſo wie einen Theil des Vorderarmes und der Bruſt, nackt läßt; ſie iſt geſchmackvoll geworfen, nur ſollte ſie von minderem Umfange ſeyn; die Proportion des Kopfes, deſſen ſehr dichte Haare über der Stirn und den Schläfen glatt angezogen ſind, um ſich hinter einem ſehr einfachen Kamm zu befeſtigen, könnte dadurch für das Auge an Grazie gewinnen. Gleichwohl iſt dieſe Büſte ſehr ſchön.

Aber wie reizend auch eine Frau uns erſcheine, zumal wenn ſie mit ſo großen Talenten begabt iſt, mit ſolchen, die ſo mächtig auf unſere Sinne wirken, dennoch wandten alle Blicke der Bewunderung ſich auf die koloſſale Büſte des modernen Dichters, welcher, wie Virgil, den Namen eines Fürſten der Dichter verdiente, Vincenzio Monti's, den der Tod uns entriß, da ſeine Phantaſie noch ihrer ganzen Kraft ſich erfreute. Der Künſtler hatte für dieſen noch Einiges im Vorrath gehalten, und es war vielleicht eine poetiſche Idee von ihm, hier alles zu erſchöpfen, was ſein Talent hervorzubringen im Stande war. Man ſchreibe auch nicht den Namen auf den Cippus, der ihn trägt; dieſe Büſte wird immer für die eines Dichters erkannt werden. Die Seele, der Geiſt ruhen ganz auf dieſem Antlitz; es iſt Begeiſterung darin und ſicher ſingt er ſeine ſchönen Verſe der Ilias, denen Homer ſelbſt ſeinen Beifall zurufen würde. Die Ausführung entſpricht dem oben angedeuteten; das Fleiſch pulſirt. Die ſchönen Formen, welche das Original dem Bildner bot, hat dieſer ſorgfältig bewahrt, jedoch den Einfluß des Alters ein wenig daraus verwiſcht. Er hat ſie gerundet, indem er ihnen eine Feſtigkeit gab, welche den Sturm der Jahre verbirgt, ſo daß er einen Kopf gemacht hat, welcher zum Studium in einem Muſum dienen kann. Glücklich der Bewunderer (auf dieſe Weiſe, nicht mit Namen, iſt der Beſitzer dieſer Büſte bezeichnet) auf deſſen Beſtellung ſie gearbeitet worden, denn er hat den Genuß doppelt, er hat jetzt auch den Künſtler zu bewundern.

Zwei andere Bildniſſe ehrwürdiger Beamten ſind deſſelben Meißels würdig, haben aber in dem Bildhauer nicht dieſelbe Inſpiration hervorgebracht, wie Paſta und Monti.

Ein Grabdenkmal, vier Büſten und eine andre Bildniß-Herme, von Joh. Bapt. Comolli, ſind zu nachläſſig gearbeitet, als daß wir uns bei ihnen aufhalten könnten.

Nicht ſo das Bildniß der Gräfin Olari, von Demetrius Gandolfi. Dieſer Kopf iſt mit Geſchmack ausgeführt, obgleich mit einer Haube nach der Mode geſchmückt, die der Künſtler mit der möglichſten Einfachheit behandelt hat.

Eben ſo die Büſte des Victor Barzoni, Verfaſſers einer ſelten gewordenen Schrift, die in Italien viel Aufſehen erregte „I Romani in Grecia“ und die den Schriftſteller unter der Herrſchaft Buonaparte's nöthigte, in England ein Aſyl zu ſuchen.

Ein junger Mann von 23 Jahren, bei dem man wahres Talent hoffen kann, iſt Joh. Ant. Labus. Er zeichnet ſich durch Erfindung und Leichtigkeit in Bearbeitung des Marmors aus. Mit den Jahren wird er durch gute Studien die Reinheit und Korrektheit der Zeichnung gewinnen, die er in den von ihm aufgeſtellten und glücklich componirten Grabdenkmalen und Figuren zu wünſchen übrig läßt.

Zwei Figuren der Pſyche ſind wegen ihrer angenehmen Stellung mit Vergnügen mit einander verglichen worden; ſie ſind beide halb bekleidet, auf der Erde ſitzend gebildet. Die eine, in Marmor, iſt von Hrn. Cincinnatus Baruzzi, wie es heißt einem Schüler Canova's, die andre in Gyps, von Hrn. Cajetan Manfredini. Der Kopf iſt zart, der Rücken ſehr ſchön, die Beine gut gezeichnet, aber die Kniee zu eckig. Die Füße und Hände an der in Marmor ſind köſtlich gezeichnet, man erkennt darin den Styl des Meiſters.

Ein Gypsmodell einer büßenden Magdalena, auf der Erde ſitzend, von Hrn. Ant. Pasquali, verſpricht, wenn es mit Sorgfalt in Marmor ausgeführt wird, eine ſehr hübſche Figur; der Ausdruck iſt glücklich.

Von einem weiblichen Porträt in Marmor, von Hrn. Carabelli gemacht, läßt ſich nichts ſagen, außer, daß ein mit Genie begabter Künſtler ſich nicht damit abgeben kann, Friſuren und Putz nachzumachen, die zu ſehr an lächerliche Karikaturen gränzen, und deren Ausführung, wie ſie auch immer ſeyn möge, weder Geſchmack noch Talent verräth. Dieſe Thorheit muß man den Frauen laſſen, denen durch die Mode der gute Geſchmack verloren gegangen iſt, nicht aber der Kunſt damit profaniren.

So könnte man glauben, ein anderer Bildhauer, den wir nicht nennen wollen, habe das Lächerliche der neuen Mode zeigen wollen, die ein mageres und ſpitziges Geſichtchen zwiſchen zwei großen und dichten Maſſen von Haarwulſten begräbt; er hat noch eine Haar-Pyramide hinzugefügt, die ſich über dem Kopfe erhebt, wie der Kamm über dem Helm eines Centurios. Indem er die Arme unter den zwei dicken Ballons, die unter den Schultern aufgeblaſen ſind, abſchnitt und (gegen den Gebrauch der Bildhauer) den Körper ſehr ſchmal ausgehen ließ, machte er aus dieſer ſo gefälligen Büſte die Figur eines fliegenden Drachen, wie die ſind, womit Kinder ihr Spiel treiben.

Digitized by Google

Drei Bildhauer haben einige für die Darſtellungen der Bildnerei günſtige Thiere gebildet. Nach dem Löwen und dem Pferde hat der Stier die Kunſt der größten Meiſter beſchäftigt; dem in Marmor, welchen Hr. Cajetan Monti ausgeſtellt hat, fehlt nur eine größere Proportion, um einſt ſeinen Platz in einem Muſeum zu finden.

Daſſelbe gilt von einer hübſchen kleinen Gruppe in Marmor, die einen Hirſch darſtellt, dem ein großer Hund, der ihn zu Boden geworfen hat, die Weiche zerfleiſcht. Die beiden Thiere ſind voll lebendigen Ausdrucks und die Arbeit iſt trefflich ausgeführt. Dieſes Stück iſt von Hrn. Hieronymus Sartori aus Rom.

Der Tiger, auch von kleinem Umfange, von Hrn. Ant. Moglia aus Rom, ſcheint nur ein Spiel des Künſtlers zu ſeyn, da ihm der Zufall einen mit falben Flecken auf gelblichem Grunde bedeckten Marmor verſchaffte.

Seit langem hatte man keine werthvollen Ciſelirarbeiten, die zuerſt mit dem Hammer aufgetrieben werden, wie ſie der berühmte Cellini machte. Die Goldarbeiter begnügten ſich mit rohen Arbeiten, die ſie zu Votivtafeln verkauften; hier finden wir einen Künſtler, welcher beweiſen wollte, daß dieſe Behandlung, geſtützt auf gute Studien der Zeichnung, ruhmvoll wieder erſtehen könne. Hr. Deſiderio Ceſari hat vier Porträte in Kupfertafeln mit dem Hammer getrieben, die nachher vergoldet wurden. Das größte, das ſowohl wegen ſeiner Aehnlichkeit, als wegen der Arbeit bewundert wurde, iſt das Porträt des Hrn. Rolla, berühmten Violinſpielers und Direktors des k. k. Theaters zu Mailand.

Minder zufrieden ſchien man mit einem Medaillon, welches eine heilige Familie nach Raphael vorſtellt, das jedoch gut gezeichnet war. Die Silber-Platte, worauf dieß Werk getrieben iſt, hat dem Künſtler kein ſo feſtes Material gewährt, wie das Kupfer.

Drei Modelle aus Gyps, Porträte in Medaillons, haben gezeigt, daß Hr. Ceſari nicht nöthig hat, die Entwürfe eines andern zu Hülfe zu nehmen, um ſeine ciſelirten Modelle zu machen.

Ende der Ausſtellung.
(Der Beſchluß folgt.)

Paris.

Die Abholung des Obelisken von Alexandria, der unter dem Namen der Nadel der Cleopatra bekannt iſt, ſo wie der zwei Obelisken von Luxor in Ober-Aegypten, nach Frankreich, koſtet 300,000 Fr. Der Seeminiſter bemerkte in der Sitzung der Deputirtenkammer am 15. Nov., daß erſterer die Ausgaben kaum verdiene, letztere aber würdig des Zwecks ſeyen, an die glorreiche ägyptiſche Expedition zu erinnern.

Bemerkungen über Kunſt.

Ohne Enthuſiasmus wird nichts Rechtes geſchaffen. Wenn im Künſtler, vom Zögling bis zum Meiſter, keine innere thätige, treibende Idee deſſen lebt, was er thun will, ſo bleibt er aufnehmend, lernend, ſchaffend, bildend, ſtehen. Ja alle Dinge in der Welt leben ohne dieſe aktive Idee kein wirkliches, ſondern nur ein vegetatives Leben fort.

*

Es war in einer Kirche, deren Altargeländer am feſtlichen Tage mit Blumenbouquets verziert war, als Jemand gegen mich äuſſerte: Das wären die ſchönſten Van-Huyſums, wenn ſie ſo gemalt würden. Ich fixirte ſie nun auch in maleriſcher Hinſicht und ſagte bei mir ſelbſt: Nein! Ich ging weiter, ſah auch das und jenes Geſicht in der Verſammlung an, und ſagte mir: So dürfte es durchaus nicht gemalt auftreten.

Wir ſehen hundertmal im Leben Fläche, Farbloſes, ohne Beleuchtung, Helldunkel, Luftperſpectiv, Durchleuchtung, müſſen uns aber dabei beruhigen; wir denken uns das Körperliche, das Zurückweichen ꝛc. hinzu. In der Malerei ſoll aber das Beſte, Günſtigſte gegeben ſeyn. Dann erſt, wenn auf der Leinwandfläche aller Zauber angebracht iſt, wird unſere Phantaſie erregt, und thut das ihrige zur vollſtändigen Belebung hinzu.

Berichtigungen.

Folgende ſinnzerſtörende Druckfehler haben ſich in dem Aufſatz über die Arbeiten der Düſſeldorfer Künſtler (No. 82, 83 dieſer Blätter) eingeſchlichen: Seite 327 lies ſtatt Volksreize — Volksreiſe. S. 327 l. ſt. ſchelmeriſcher — ſchelmiſcher. S. 327 l. ſt. glorienſanft — Glorienhaft. S. 328 l. ſt. herriſchen — heroiſchen. S. 328 l. ſt. des Minus — das Minus. S. 329 l. ſt. Haſtorff — Heſtorf. S. 329 l. ſt. Ilentum — Icanium. S. 329 l. ſt. meiſterhaft — maſſenhaft. S. 330 l. ſt. Cazinsky — Lazinsky. S. 330 l. ſt. Poeyem — Preyer. S. 330 l. ſt. jedes — Jeder. S. 330 l. ſt. ſeiner Kunſt Reminiscenz — einer Kunſt Reminiscenz. S. 330 l. ſt. Verſtandes — Vorſtandes. S. 330 l. ſt. wahren Ausbeute — vagen Ausbeute.

Von dem architectoniſchen Werke unter dem Titel:

Sammlung von verſchiedenen öffentlichen und Privat-Gebäuden; gezeichnet und unter ſpecieller Aufſicht ausgeführt vom Conferenzrath und Ober-Baudirector C. F. Hanſen in Copenhagen

ſind bis jetzt 8 Hefte erſchienen, von welchen ein jedes ſchwarz 2⅔ Rthlr., colorirt 6 Rthlr. koſtet, und durch alle Buch- und Kunſthandlungen zu beziehen iſt.

Hamburg, im October 1830.

Perthes und Beſſer.

Digitized by Google

No. 103.

Kunſt-Blatt.

Dienſtag, 28. December 1830.

Archäologie.

1. Die Alterthümer zu Athen, gemeſſen und gezeichnet von J. Stuart und N. Revett, Maler und Architekten. Leipzig und Darmſtadt, Carl Wilhelm Leske. 6 Bände auf Zink gravirter Abbildungen in Fol.

Text: Die Alterthümer von Athen, beſchrieben von J. Stuart und N. Revett. Aus dem Engliſchen überſetzt, nach der Londoner Ausgabe vom J. 1762 und 1787 und bereichert mit einigen eigenen und allen Zuſätzen der neuen Ausgabe vom J. 1829. Darmſtadt, C. W. Leske 1829. 1r Band. 354 S. 8. Pr. auf Velinpap. cart. 88 fl. 48 kr., auf ord. Pap. 67 fl. 48 kr. (der Text einzeln: 6 fl.)

2. Alterthümer von Athen und mehrerer andern Theile Griechenlands, als Supplement des Stuart-Revett'ſchen Werkes. Ebendaſ. 1ſte Lieferung. Pr. auf V. 5 fl., auf ord. P. 2 fl. 15 kr.

3. Alterthümer von Jonien, herausgegeben von der Geſellſchaft der Dilettanti zu London. Ebendaſ. 1. Band Fol. Pr. auf V. cart. 27 fl., auf ord. P. 10 fl. 15 kr.

4. Alterthümer von Attika (the unedited antiquities of Attica), die architektoniſchen Ueberreſte von Eleuſis, Rhamnus, Sunion, Thorikos enthaltend. Herausgeg. von der Geſellſchaft der Dilettanti zu London. Ebendaſ. 1. Bd. Fol.

Text unter demſ. Titel; aus dem Engl. überſetzt und mit einigen Anmerkungen begleitet von Dr. Carl Wagner. Ebendaſ. 1829. 94 S. 8. Pr. auf Velinpap. cart. 21 fl., auf ord. P. 15 fl. 15 kr. (Der Text einzeln 54 kr.)

Von dieſen deutſchen Nachbildungen koſtbarer engliſcher Prachtwerke hat das Kunſtblatt zu verſchiedenenmalen unter der Rubrik Zinkographie Nachricht gegeben, indem bei dem allmähligen Erſcheinen der die Abbildungen enthaltenden Hefte ohne Text nur von der Art wie die engliſchen Originalkupfer durch das Mittel der Gravirung auf Zink wiedergegeben wurden, die Rede ſeyn konnte. Mit wahrem Vergnügen zeigen wir nun aber dieſe zum größten Theil vollendeten Werke nicht allein als löbliche Kunſtunternehmungen, ſondern auch als Bereicherungen und werthvolle Hülfsmittel der Alterthumskunde an. Was in No. 1 die Ausarbeitung der Platten betrifft, ſo erreichen die auf Zink gravirten Umriſſe und Anſichten zwar nicht die Reinheit und Wirkung der auf Kupfer radirten der franzöſiſchen Ausgabe; auch haben ſich in die Zahlenangaben der erſten Lieferungen einige, wiewohl leicht zu verbeſſernde Incorrectheiten eingeſchlichen; im Ganzen aber ſind ſie mit jeder ſpätern Lieferung beſſer geworden; insbeſondere ſind die (auch in einem abgeſonderten Band ausgegebenen) Abbildungen der Marmorwerke vom Parthenon, und die im 6ten Bande enthaltenen Umriſſe ſämmtlicher Vignetten des Originalwerks mit eben ſo viel Treue als Zartheit und Beſtimmtheit gearbeitet. Die vom Originalwerk abweichende Numerirung und Anordnung iſt durch vergleichende Regiſter mit der engliſchen Ausgabe in Einklang gebracht. — Einen ganz beſondern Werth aber erhält dieß Werk durch die überaus gewiſſenhafte und fleißige Bearbeitung des Textes. Da wenige unſerer Bibliotheken ſich der Vollſtändigkeit ſo ſehr befleiſſigen, daß ſie zu den ältern Ausgaben koſtbarer Prachtwerke auch die neuern anſchaffen, ſo iſt es für uns Deutſche ſchon ein großer Gewinn, die vielen und reichhaltigen Anmerkungen der 1825 — 27 bei Prieſtley und Wheale erſchienenen neuen Ausgabe hier in wohlgerathener Ueberſetzung zu erhalten. Der deutſche Herausgeber, Dr. Carl Wagner, welcher den angefangenen Text von Pfarrer Will übernahm, hat ſich jedoch damit nicht begnügt, ſondern dem erſten Bande auch die Verhandlungen über die Elginſchen Marmore, die Erklärungen derſelben aus dem Text der Londoner Ausgabe der Elgin Marbles 1816 und einen Auszug aus C. O. Müllers Abhandlung über die Bildwerke vom Parthenon beigegeben, ſo daß man alles dieſe Sculpturen Betreffende hier in Ueberſetzungen, Auszügen oder Andeutungen wohlgeordnet beiſammen findet. Endlich ſind nicht nur manche Berichtigungen und Erläuterungen durch Hofr. Feder und Dr. Wagner hinzugekommen, ſondern auch Creuzer hat am Schluß des Bandes eine Reihe von Nachträgen hinzugefügt, welche alles hieher Gehörige vollſtändig machen.

Ein nicht geringeres Verdienſt erwirbt ſich die Ver-

Digitized by Google

lagshandlung durch die Hinzufügung von No. 2. — des kürzlich bei Prieſtley und Wheale erſchienenen und in Deutſchland noch wenig bekannten Supplementbandes des Stuartiſchen Werks. Das erſte ausgegebene Heft enthält den Tempel des Apollo Epikurius zu Baſſä in Arkadien nach den Zeichnungen des engliſchen Architekten Donaldſon, Pl. 1. Nordöſtl. Anſicht des Apollotempels. 2. Grundriß. 3. Aufriß. 4.—6. Details. 7. Längendurchſchnitt. 8. 9. Details der Säulen. 10. Verzierungen der Felderdecke. Die Vergleichung dieſer Darſtellungen mit v. Stackelbergs Prachtwerk über den Apollotempel zu Phigalia bietet vielfaches Intereſſe dar; das von dem letzteren reſtaurirt gegebene corinthiſche Capitell der Mittelſäule der Cella ſieht man hier in verwitterter Geſtalt und etwas verſchiedenen Verhältniſſen. Tafel 11. und 12. enthalten: Die Eingangspforte zu Meſſene, eine Ruine daſelbſt und ein Thurm bei Argos, bis jetzt unedirt. Die Ausführung der deutſchen Nachbildungen iſt die nehmliche wie im Stuart'ſchen Werk. Die folgenden Hefte werden die unterirdiſchen Gemächer von Mycene, das Theater von Syrakus u. ſ. w. enthalten.

Von No. 3. den Alterthümern von Jonien ſind die Abbildungen vollſtändig in einem Bande. Der Text iſt noch nicht erſchienen.

No. 4 iſt ebenfalls vollſtändig und mit dem Text ausgegeben, den der Ueberſetzer mit Anmerkungen und Nachweiſungen begleitet hat. Die typographiſche Ausſtattung der Textbände macht der Verlagshandlung große Ehre. Der Druck iſt rein, ſchön und correct, das Papier vorzüglich gut.

Bekanntlich brachten die Werke, welche Stuart und Revett und ihre Nachfolger auf Koſten der Geſellſchaft der Dilettanti lieferten, eine Regeneration in der Architektur hervor, indem ſie die Nachahmung des römiſchen Styls verbannten und zu der des reingriechiſchen führten. Nicht minder waren ſie für die Alterthumskunde die bedeutendſten Zeugniſſe über die noch in Griechenland vorhandenen Denkmäler. In beider Beziehung befand ſich die engliſche und franzöſiſche Ausgabe in den Händen vieler Künſtler und Gelehrten. Daß die vorliegende Ausgabe durch den mäßigen Preis der Abbildungen die Anſchaffung für Einzelne erleichtert und die vollſtändige Ueberſicht aller Erläuterungen durch die Bearbeitung des Textes für Deutſche zugänglicher gemacht hat, kann in einer Zeit, wo die griechiſchen Monumente und die Kunde des griechiſchen Alterthums überhaupt ein erhöhtes Intereſſe gewonnen und zugleich unſre künſtleriſche Beſtrebungen einen neuen Aufſchwung genommen haben, nur Dank verdienen.

S.

Kunſtausſtellung in Mailand im Jahr 1829.

(Beſchluß.)

Kunſtgegenſtände, die während des Jahres in den Handel gebracht worden ſind.

Kupferſtiche.

Eine heil. Jungfrau nach Guido, von Garavaglia. Das Fleiſch iſt ausgezeichnet ſchön, und hat ganz das Markige des Pinſels.

Eine h. Jungfrau mit dem Kinde nach Raphael, von Jeſi, Zögling der mailändiſchen Schule. Man findet darin das Anmuthige und Verſtändige, das dieſe Schule auszeichnet.

Eine h. Jungfrau, die ihrem Sohne zu trinken gibt, nach Leonardo da Vinci, von Bernardi. Sie iſt von ſchönem Effekte, aber der Charakter des Kopfes iſt nicht gefällig, obgleich er von Leonardo kömmt.

Eine andere h. Jungfrau mit dem Kinde, gleichfalls nach Leonardo, von Baretto unter der Leitung des Profeſſor Longhi geſtochen; der Grabſtichel iſt kühn, aber für den Gegenſtand vielleicht ein wenig zu kühn, was die Arbeiten hart macht.

Beatrix Cenci nach Guido, von Joh. Garavaglia; leichte Behandlung, im Fleiſche lieblich.

Paletta, Profeſſor der Chirurgie, Mitglied des Inſtituts, nach einer Zeichnung des Hrn. Raggio, von Bernardi; ſchöne Ausführung; der Effekt ſicher und kräftig.

Plan der Stadt Mailand mit einer Einfaſſung von acht hübſchen Anſichten der merkwürdigſten Denkmale von Madame Loſe, nach den Zeichnungen ihres Gatten.

Anſicht von Mailand, mit zwölf kleinern intereſſanten Anſichten umgeben, gleichfalls von dem Obigen; hübſche geätzte Blätter, und geſchmackvoll mit der kalten Nadel ausgeführt.

Die Brüder Ubicini haben dieſes Jahr ihren „Almanach zum Ruhme der ſchönen Künſte“ fortgeſetzt; er enthält zwölf kleine Kupferſtiche nach den ſchönſten in der Brera ausgeſtellten Bildern. Die von Hayez und Palagi auf den Effekt gearbeiteten ſind ſehr hübſch ausgeführt, und verdienen, aus dem Kalender herausgenommen und in einem goldnen Rahmen gefaßt zu werden. Es fehlen aber die Namen der Künſtler, was zu bedauern iſt.

Der Herausgeber der Jahrbücher von Mailand, Fasti di Milano, fährt, unterſtützt von einer Anzahl Subſcribenten, in ſeinem Unternehmen fort, von dem wir ſchon geſprochen haben.

Von Zeit zu Zeit erſcheinen auch einige Anſichten der Hauptkirchen Italiens, von Hrn. Rupp mit Sorgfalt gezeichnet; er wird Zeit nöthig haben, um das erfüllen zu können, was ſein Proſpektus verſprach, nämlich die ſchönſten Kathedralen von Europa zu geben.

Die Kaufleute beklagen ſich über das Stocken des

Digitized by Google

Handels mit Lithographien. Aus den Preſſen Vaſalli's gehen jedoch ſchöne Blätter hervor; dieſe Unternehmer haben das Bild des Chriſtoph Columbus von Palagi, von ſeinem Collegen Havez lithographirt, herausgegeben (ſ. oben). Dieß Bildniß, das auf dem ausgeſtellten Steine kalt und monoton ausſah, hat beim Drucke gewonnen, und gehört zu den ſchönſten Drucken, die bisher in Baiern und in Frankreich erſchienen ſind. Die zahlreichen Köpfe ſind voll Geiſt und Feinheit; man kann die Vollendung der Zeichnung nicht genug bewundern, beſonders in den Händen. Die Stoffe ſind unter der Kreide des Hrn. Hayez ſchön, abwechſelnd, wahr und reich, wie unter ſeinem Pinſel. In dieſem Drucke liegt vielleicht mehr Harmonie, als in dem Bilde, wo die allzu glänzenden Draperien das Auge reizen, ehe es durch das Enſemble befriedigt iſt.

Eine Zeichnung von ſehr großem Umfange, welche Antonius und Cleopatra bei Tiſche darſtellt, wie dieſe Königin eine koſtbare Perle verſchluckt, halbe Figuren, nach einem angeblichen Bilde Guercino's, nämlich wie man ſie in dem Handel gern für Werke dieſes Meiſters gelten laſſen möchte, wurde von Mlle. Camilla Guiscardi ſehr gut lithographirt und gleichfalls bei Vaſalli ſehr gut gedruckt. Einzelne Theile ſind mit Geſchmack und Leichtigkeit ausgeführt und es iſt nicht die Schuld dieſer jungen Künſtlerin, wenn die Ausführung allein in dieſem Blatte anziehend iſt.

Sie hat ihr Talent in einem Werke gezeigt, das die Nationalehre ermuntern und unterſtützen ſollte — aber — wir werden nachher ſagen, worin man in Italien und vorzüglich in Mailand dieſe Nationalehre ſucht. Der Buchhändler Stella d. j. wollte eine Reihe lithographirter Porträte lebender Italienerinnen, die ſich den Wiſſenſchaften, der Literatur, den ſchönen Künſten widmen, und deren Werke ihr Andenken auf die Nachwelt bringen werden, herausgeben, und ließ ſechs dieſer Porträte in Folio, mit biographiſchen Notizen begleitet, erſcheinen. Wegen Mangel an Subſcribenten und Käufern mußte er jedoch aufhören, obgleich der Preis von 3 öſtr. Lire für jedes Porträt nicht abſchrecken konnte, und er die Zahl, für die man unterzeichnen mußte, nur auf 50 beſchränkt hatte. Mlle. Guiscardi führt ihre Kreide markig, leicht, in den Nebenpartien frei und überall geiſtreich, was bei Gegenſtänden der Art unerläßlich iſt.

Mehrere von einem Kupferſtecher Hrn. Cornienti auf Stein gezeichnete Köpfe, Bildniſſe von Profeſſoren der höhern Wiſſenſchaften, bleiben in den Läden der Kunſthändler ausgeſtellt, und hätte man nicht vor kurzem drei verſchiedene Ausgaben der Werke des im vorigen Jahre verſtorbenen Philoſophen Melchior Gioja gemacht, und ſein Porträt dazu lithographiren laſſen, ſo hütete das Original, welches den Artarias gehörte, noch den Laden.

Arme Gelehrte! unglückliche Dichter! geſchickte Künſtler! Was ſeyd ihr? Wozu dient ihr? Um hier auf Huldigung Anſpruch zu machen und mit euren Zügen den Grabſtichel, die lithographiſche Kreide zu üben? — Singet, anſtatt zu denken, trillert bis ihr den Athem verliert, ahmt meinen Zeiſig nach und eure Porträte werden zu Duzenden verkauft . . . was ſage ich? zu Hunderten. Seht eine Paſta; Shawls, Taſchentücher, Arbeitsbeutel ꝛc. ꝛc., ich wage nicht, alle dieſe Orgelpfeifen zu nennen, die ich im Großen, im Kleinen, in ganzer und halber Figur lithographirt geſehen habe; aus Reſpekt für die Sitten und den guten Geſchmack werde ich nichts zu dieſer lächerlichen Celebrität durch Aufzählung aber der Sänger und Sängerinnen, Schauſpieler und Schauſpielerinnen, die ſeit einem Jahre lithographirt geworden ſind, beitragen. O Römer! Penem et Circenses!

Hr. Jocoſi ſetzt ſeine lithographirten Blätter zu dem Manzoniſchen Roman i promessi sposi fort; ſeine letzten nehmen einen ausgezeichneten Platz in dieſem Genre ein, vorzüglich die Peſt, welche Mailand darniederbeugt, und ein Volksaufruhr. Aber wie ſehr war es zu bedauern, die Bilder aus Ivanhoe von Hrn. Hayez gleich bei ihrem Beginne aufhören zu ſehen.

Sergent d'Hauſſy ſchrieb für Valardi einen Almanach der Moden, welcher in zwei Jahrgängen 1829 und 30 mit hübſchen, in engliſcher Art ſehr zart behandelten Kupferſtiche nach Zeichnungen des venetianiſchen Malers Darif geziert iſt.

S. M.

Abfertigung des Dr. J. C. Stellwag*).

Herr Doctor Stellwag hat ſich, wie er ſagt, aus lauter Freude über meine Beurtheilung ſeines Monogrammen=Lexicons (Kunſtblatt No. 72) zu einer Verantwortung derſelben (daſelbſt No. 81) angetrieben gefühlt. Ob Entzücken oder nicht vielmehr wehmüthige Rückſichten ihn dazu bewogen, bleibe dahingeſtellt. Gewiß aber wäre ſeine Erwiederung beſſer ungeſchrieben geblieben, da ſie mein Urtheil über ſeine Unfähigkeit nicht widerlegt und nebenbei ein neuer Beweis ſeiner unverſchämten Anmaßung iſt.

Ich habe des Doctors Stellwag Monogrammen=Lexicon vornemlich aus dem Grunde getadelt, weil es nichts weiter ſey, als eine mit der entſchiedenſten Unkenntniß und Ungeſchicklichkeit vorgenommene Abſchreiberei meiner Arbeit, deren Unrichtigkeiten nicht nur wiederholt, ſondern auch noch in ſolchem Maaße vermehrt worden, daß daraus völlige Unbrauchbarkeit hervorgehe, wobei der Verfaſſer ſich nicht entblöde, den Schein anzunehmen, als habe er aus eignen Mitteln viel bisher Unbekanntes zu Tage gefördert, während doch des Neuen (die Unzahl der Fehler und Verſtöße aller Art abgerechnet) ſo viel wie nichts hinzugekommen.

Um nun den Vorwurf der Unbrauchbarkeit von ſich abzuwenden, behauptet Hr. Stellwag: „daß meine Arbeit unbrauchbar ſey“, eine Behauptung, die aus der Feder desjenigen, der von eben dieſer Arbeit den möglichſt ausgedehnteſten Gebrauch oder vielmehr Misbrauch gemacht hat, gewiß höchſt ſeltſam ſich ausnimmt, auf alle Fälle aber, ſelbſt wenn ſie gegründet wäre,

*) Verſpätet. Anm. d. H.

nichts für den Herrn Doctor beweiſen könnte. Dem Vorwurf, daß er meine Arbeit mit Ungeſchicklichkeit und Unwiſſenheit abgeſchrieben und corrumpirt habe, ſtellt er die alberne Frage entgegen, ob ich nicht auch meine Vorgänger benützt hätte? Dieß habe ich, wie es meine Pflicht war, allerdings und im weiteſten Umfang gethan, ſo daß meines Wiſſens keine einzige vorhandene Quelle ungebraucht und unerſchöpft geblieben; den ſo gewonnenen Vorrath jedoch, deſſen Zuſammentragen, weil er eben noch zerſtreut lag, allein ſchon einiges Verdienſt geweſen wäre, bemühte ich mich, und bin ich noch fortwährend bemüht, durch eigene Forſchungen kritiſch zu ſichten und zu vermehren; eben darum aber, weil ich dieſe Arbeit bereits gemacht, war ſie nicht mehr von ihm zu machen, ſondern konnte er ſich blos durch umfaſſende, die Sache fördernde Verbeſſerung und Bereicherung meines Werkes ein Verdienſt erwerben. Er hat jedoch nichts dergleichen geleiſtet, ſondern ſein ganzes Thun beſteht in werthloſer ſtupider Abſchreiberei, gepaart mit Unwiſſenheit und Verkehrtheit, und darauf iſt mein Tadel gerichtet. Meinen Vorwurf, daß in ſeinem Werke des Neuen faſt nichts hinzugekommen ſey, beantwortet er mit der kecken Behauptung, daß bei mir nur 1342 Nummern, bei ihm dagegen 1998, was freilich um die Hälfte mehr und etwas ſehr anſehnliches wäre, gefunden würden. Wie eine ſo grobe und handgreifliche Unrichtigkeit, die man lieber, wenn es möglich wäre, aus einem Irrthum herleiten möchte, gebührend zu bezeichnen ſey, mögen Andere beſtimmen. Die Wahrheit iſt, daß allein in meinem Dictionnaire des monogrammes 2848 und mit den Noms abrégés, die der Herr Doctor doch auch aufgenommen, 2962 Nummern angeführt ſind. Nimmt man meine Table générale dazu, welche bis zum Buchſtaben G bereits 2530 Nummern enthält, wovon ein Drittheil als neu anzuſehen iſt, ſo ergiebt ſich bei mir eine Geſammtzahl von etwa 3700 Nummern. Dagegen liefert der Herr Doctor 1375, oder wie er (wahrſcheinlich mit Hinzurechnung des noch nicht erſchienenen dritten Heftes) angiebt 1998 Nummern. Dieſe Zahl iſt aber auch nur darum ſo groß, weil viele Artikel auf die ungeſchickteſte, ja widerſinnigſte Weiſe zwei, drei, ja mehrmal wiederholt, ferner weil vieles, was bei mir unter einer Nummer ſteht, von ihm getrennt und unter mehreren Nummern aufgeführt worden. Unter der ganzen Zahl aber ſind 19, ſage Neunzehn Nummern, welche nicht aus meinem Werke abgeſchrieben ſind; nemlich im erſten Heft No. 151, 283, 326, 482, 641; im zweiten Heft noch 690, 706, 800, 861, 935, 1070, 1150, 1166, 1168, 1181, 1270, 1306, 1322 und 1370; von welchen aber wiederum drei: No. 283, 1070 und 1150 als ganz gewiß falſch zu ſtreichen ſind, wie ich in der Folge in meinem Werke beweiſen werde. Dieß ſind alſo die vom Herrn Doctor herrührenden von ihm mit unverſchämter Großthuerei auf 600 Nummern angegebenen Bereicherungen; in der That eine glänzende Ausbeute, auf die er ſich etwas einbilden darf!

Aber bei allem Reichthum und aller Vortrefflichkeit findet ſich der Herr Doctor doch plötzlich bewogen, in ſeiner an mich gerichteten Antwort von zu liefernden Supplementen zu ſprechen, von denen früher keine Rede war. Sollte nicht die von mir angekündigte neue Auflage meines Werks, der er mit Erwartung entgegen ſieht, davon die Urſache ſeyn? Daß dieſe Supplemente reichhaltiger ſeyn werden, als meine Arbeit, weiß er ſchon jetzt. Wenn man auf das bisher von ihm Geleiſtete ſieht, braucht man kein Profeſſor zu ſeyn, um zu wiſſen, wie das zugehen wird.

Daß der Herr Doctor die Künſtler und deren Arbeiten, von welchen er ſpricht, nicht kennt, davon überzeugt ſich der Sachkündige leicht; dieß möchte indeß noch hingehen. Höchſt unverzeihlich aber iſt es, daß er nicht einmal die Namen richtig abzuſchreiben weiß. Bis zu welchem Grade die Fehlerhaftigkeit geht, iſt unglaublich, und ich würde eine Arbeit, wie weiland Herkules in den Ställen des Augias unternehmen müſſen, wenn ich ſie dem Publikum vor Augen legen wollte. Hier nur ein paar Proben zum Belege. Unter No. 14 ſteht Bandiale ſtatt Badiale; No. 63 Ballared ſtatt Ballard; — No. 90 Callaert für Collaert; — No. 96 C. Abaribus ſtatt C. ab Aribus; — No. 107 Casolari für Casolani; — No. 139 A. van Everdingen ſtatt A. v. Drever; — No. 229 L. A. Grevielle für Greville; — No. 272 Londe-Seel ſtatt Londerseal; — No. 340 Cremonete ſtatt Cremonese; — No. 340 A. de Seinschein ſtatt Seinsheim; — No. 348 Selder ſtatt Sadeler; — No. 350 A. de Treina für deTrento; — No. 369 A. Vailleeat ſtatt Vaillant, der wieder ein andermal als Vaillint vorkömmt; — No. 418 Galtzius für Goltzius; — No. 610 Chaureau ſtatt Chauveau etc. etc. Wie es überhaupt mit der Einſicht und Urtheilskraft des Herrn Doctors beſchaffen ſey, kann man daraus entnehmen, daß er für das Zweckmäßigſte hält, die Monogramme nach den Buchſtaben, wie ſolche in die Augen fallen, zu ordnen, gewiß die unſicherſte Art, die es giebt, und wodurch in ſeinen Heften die vielen und zum Theil ganz widerſinnigen Wiederholungen entſtanden ſind, von denen ich hier ebenfalls ein paar Beiſpiele gebe. No. 31 und 51 ſteht daſſelbe Monogramm einmal als A. B. Luques und einmal als Balestra — No. 71 A. B. Willaerts kömmt unter 72 als A. B. Willaerts — ſo No. 73 A. Class oder Classen unter 74 als Claas wieder. No. 77 A. Carracci wird unter No. 91 wiederholt; — No. 123 A. Fossato nochmals unter No. 126; — No. 125 J. Jacquart nochmals unter 127. — Alex. Mair kömmt gar mit demſelben Zeichen unter No. 274, 275 und 276 vor; ebenſo kehrt No. 295 A. M. Schürman unter No. 298 wieder, desgleichen No. 297 A. M. Wolfgang unter 299 und ſo eine große Anzahl.

In ſeiner Verkehrtheit läßt der Herr Doctor die Monogramme unbekannter Künſtler ganz weg, weil, wie er meint, nichts daran liegen könne, zu erfahren, daß der Künſtler unbekannt ſey. Ich muß ihm dagegen bemerklich machen, daß es (abgeſehen davon, daß eben dieſe Angabe zu fortgeſetzter Forſchung reizt und morgen gefunden werden kann, was man heute nicht fand) auch von großem Werth iſt, zu wiſſen, daß man etwas nicht wiſſe und daß er, wenn er zu dieſer unſchätzbaren Einſicht und Erkenntniß ſeiner Kräfte gekommen wäre, gewiß nicht eine Arbeit unternommen hätte, der er nicht im geringſten gewachſen war.

Auch von ſeinem Witz und Humor hat uns der Herr Doctor ein Pröbchen in der ſcherzhaften Aeußerung gegeben: ich wolle mich dem Publikum als Gott der Monogramme hinſtellen. Indem ich eine ſolche durch nichts veranlaßte Poſſe als Abgeſchmacktheit auf ſich beruhen laſſe, ſchließe ich mit dem ganz ernſtlichen, in dem oben Angeführten wohlbegründeten Urtheil, daß der Herr Doctor ſich dem Publikum als armer Sünder hingeſtellt hat, deſſen Thun und Treiben zu unbedeutend iſt, um eine beſondere Aufmerkſamkeit zu verdienen, und den ich blos, damit ihm ſein Recht widerfahre, mit dem ihm gebührenden Stempel bezeichnet habe.

München, den 1. Nov. 1830.

Brulliot.

BAYERISCHE STAATS-BIBLIOTHEK MUENCHEN

Digitized by Google

Digitized by Google

Digitized by Google